الفهرست

□ النصوص والآراء تعبر عن وجهة نظر كاتبيها . □ المقالات لا ترد .

الحوار

المختارات

أوراق خاصة

اقواس ورسائل

قراءات

المضيق

نزيه ابو عفش

لا تقفلوا الصالةَ
نحن خارجونَ
فسد الهواء في المبنى . . ونحن خارجونَ .
انتظريني لحظة أيتها الفتاة في الصف الأماميِّ
تمهل أيها القاضي العميقُ . .
أقفل المحضر يا خفير واسمعني قليلا
: فسد الهواء في المبنى .

هدوءاً أيها الرفاق في معسكر اليأسِ
هدوءاً أيها الخطيب في المجلسِ
يا سكان هذي الأرضِ
يا دهماءُ
يا سادةُ
يا رعاعُ
يا مقاولونَ . .
فسد الهواء في المبنى
ونحنُ . . . . . :

عِم صباحاً أيها الفتى
عِم أيها الشيء الذي يغدق عطر اللوز في المبنى
عمي أيتها الشمس التي تبزغ من أغنية العاشقِ .

شعـــر

عم يا حلوُ . . يا نديُّ
يا أخضرُ . . ياورديُّ
يا شاحبُ . . يا سكيرُ
يا بنتُ . . .

عمي . . . .

أيتها الفراشة الجذلى تحطّ تارةً على فمي
وتارةً تباغت الشعاع في إناءة القلبِ
تحيك زهرة في القلبِ
ترفو ثغرة في القلبِ
أو تلقي حصاة في دمي . . .
عم أيها البنفسج الخطيرُ
عم يا نهدُ . . يا أميرُ . .
يا حمامةً تهدل في الصدر ولا تطيرُ . . .
يا . . .

وعم صباحاً أيها الصباحُ
عم يا جارُ (يمشي الجار في الطريق مائلاً
تشعّث الوقت عليه)
عم مكاناً أيها المنزل في نهاية المشهدِ ،
يا جدارُ
يا مسمارُ . . .
والمسمار في موضعه السالف مهجورٌ
تهدّلت عليه سترة الوالدِ (مهجورٌ)

تهدلت فارغة من جسد الوالدِ ، من يديهِ ، من سعاله الناشفِ ،
من آثار ذات الجنبِ ، من . . . يمضي صباحاً ويعود في ختام الليلِ ،
من بكائه في الليلِ ، من قامته تهدلت عليهِ ، من قلبي عليهِ
يستدير خارجاً و : « عم صباحاً أيها الصبيُّ » . . .
من رجاحة اليأس على ابتسامة الصغيرِ ،
من صليبه الفقير فوق الرأسِ ،

من أمي تلمُّ صرخة القلب التي تسقط في وعاءة الطحينِ
عم يا وقتُ . . يا أرضون
عم كآبةً يا أيها المنسّي في زاوية الصالةِ . .
يا هالكُ يا مراقب الصالة . . .

نحن خارجونَ :
فسد الهواء في المبنى
عموا خراباً .

. . . .
. . . .
. . . .

هل كان يلعبُ ؟
(أقصد الولد الذي كتب الوظيفة واختفى . . .)
هل كان يلعبُ ؟
هل توهم أن جنياً يشاطره القميصَ
فلاذ يعدو في تراتيل الكنيسةِ ؟! . .
هل تلقَّته الملاكةُ عند منعطف المساء
وأمسكت يدهُ ؟! . .

هل اقتفت الغزالة خطوهُ
واستدرجتهُ الى سرير الليل ؟! . .

: يا ولدُ اقتربْ
يا حلوُ ، يا ولدُ . . . الذي كتب الوظيفةَ
. . . واقترِبْ .

أم كان يبكي ؟؟
: أيها الولد الذي في دفتر الانشاءِ
ترسم حافة الدنيا . . فتهربُ خائفاً منها
وتكتب زهرة اللوز الصغيرة . . .

شعـــر

أنت يا ولدُ . . .
الذي في علبة التلوينِ
تبتكر المنازل والبحارَ
وتنشىء الأقمارَ

يا ولدُ . . .
الذي
في الليل يبكي
إننا نبكي ،
حزينونَ
وحيدونَ
خرابٌ
قمرٌ يذوي
دخانٌ
نيزكٌ يفرُّ من ملاءة الليل الذي يبكي
مهجورة قلوبنا . . كحدوة الحصان فوق حجر يبكي
تآكلت أرواحنا من كثرة الاهمال والسيرِ . .
رمادٌ وقتنا
رمادٌ الأرض التي نطلبُ . .
أفشينا على مرأى من الخرابة السرَّ
وأخلدنا الى الاهمالِ -

. . . .
. . . هكذا يُختتم الوقت اذن ؟!
وهكذا أيتها المرأة لم يبقٍ سوانا الآنَ في هذا المضيق ؟!
لن نُعدّ قهوة الصباح مرةً أخرى ؟
لن نجمع الأوراق من حديقة المنزلِ ؟
لن نفلسف الليل على مائدة الغداءِ ؟
لن تزعجنا نكات ضيف الأحد الثقيلِ ؟! . .
محضُ اثنين ها هنا

يزوغ نجمنا
نمضي وحيدين الى خاتمة الوقتِ
حزينين كما نرى ،
سرير واحد يكفي كلينا
وجبة واحدة تكفي . .
وتابوتٌ على شكل فراشة في دفتر الرسم الذي . . .
نحن حزينان كما نرى . .
يزوغ نجمنا
ونبني في السرير دولة المنفى ! . . .

. . . .
. . . .

: قف أيها الحوذيُّ .
يا تلميذ لا تعدُ سريعاً .
أيها الجندي لا تشاكس المرأة في الشارعِ .
يا أيتها المرأة ما أحسن تكوينكِ
ما أبدع نهديك يؤرجحان في الهواء قلبي . . .
أيها الحوذيُّ . . . قفْ ،
يا أيها الحوذيُّ
يا جنديُّ . . لا تذهب وراء الحربِ .
لا تبعدْ كثيراً أيها التلميذُ . .
يا حوذيُّ . . .
يا . . . .
(لا يقف الحوذيُّ !!
والتلميذ يمضي في الفراغِ تاركاً دفترهُ الانشاءْ
وقلبَهُ ملوثاً بالحبر . . . لم يبق فراغٌ فيهِ !!)
يا جنديُّ .
يا جنديُّ .
(. . . والجندي يمضي في طريق الحربِ)

والحمامُ . . .

والأيامُ

والقلب الذي . . . .

تبخّرَ الحمامُ

والمرأة أقفلتْ قميصها

واعتصمتْ بالليل . . .

. . . .

ـ مَنْ هنا ؟!

من حرّك الفراغ في الصالةِ ؟!

منذا أيقظ الذبابَ في حظيرة الماعزِ ؟!

من يمشي على السطح الترابيِّ ؟!

من القادمُ في ارتعاشة الجفن الذي يرفُّ ؟!

منذاأسقط الدلو الذي كان على البئرِ ؟!

من الذي أقلق نوم السيد الجنيّ في البئرِ ؟!

تمهل أيها « اللا أحدُ » الراكض في البستانِ

: يا بستانُ

يا فراشةً في آخر البستانِ .

يا جنيُّ .

يا صبيُّ .

يا هناكَ .

يا هنا . .

تمهل أيها الخوريّ واسمعني قليلاً

« هل رأيت أحداً يمشي ؟

سمعت أحداً يصيد . . . »

لماذا يقف الخوري ساكتاً ؟!

. . . يا امرأةً ليست هنا . .

يا ولداً ليس هنا . .

يا عمُّ

يا لا أحدُ . .
يا طائراتُ
يا مجنزراتُ
يا هواءنا الأولَ . . .
إن فجوةً في القلبِ . . .
إن نجمةً تسيل عينيها وتهوي في فراغ القلب . .
إن القلب . . . .

ـ من هنا ؟
ـ الهواءُ . .
كنتُ أجمع الموتى عن السطح الترابيِّ
تفشّت لوثة الخراب في الموضعِ . .
يا أيتها الأرضُ التي تهربُ
في الوقت الذي يهربُ . .
يا أيتها الأم التي تبكي على كرّاسة الطفل الذي يغربُ . .
قل لي أيها العم الذي يدور في الساحةِ :
هل أضعت شيئاً ؟!

أيهذا المشهد العصيبُ
يا ذا القمرُ الساقطُ . . يا عجيبُ . .
واسمع أيها الضابطُ :
يا ضابطُ . .
إن أحداً يبكي
الجنودُ خائفون . . والهواء باردٌ
تأخر الامداد عن فوج المدرعاتِ ،
فرقة الانقاذ تخلي الأرض من سكّانها ،
فصيلة المراسلين سقطت في الفخِّ
والبريد لم يصلْ . . .
نحن حزينون تماماً

وحزينون تماماً
وحزينون
وخائفونَ . .
نحن هكذا . . .
مهملةٌ أرواحنا كحدوة الحصان فوق حائطٍ يهوي
حزينون تماماً . . ونموت هكذا . . .
وهكذا . . . تمدّنا الأرياف بالزبيبِ والحنطةِ والجنود
تخصّنا صحافة النجوم بالأسْودِ في الأَعمدة الأولى
تمدُّنا عواصم العالم بالرأفة ، والسردينِ ،
والأغطية الصوفِ . . .
وأصناف المجاملاتْ ! . . .
ليأتِ سادة العالمِ ،
يأت العالمَ ،
المعلّقونَ ، يأتِ أرباب الملفّاتِ
ليأتِ الضابط الاكبرُ
تأتِ قمرة القبطانِ والسائقُ
تأتِ زمرة المدير والجوقةُ . .
والشيطانُ والـ . . .
ليأتِ من يرتب العظام في الأرضِ
ويتلو سيرة الموتى على الموتى

. . . ونحنُ
فسد الهواء في المبنى :

هنا البلادُ .
وصلت رسالة الحربِ :
الجنود محشورون في الطرد البريديِّ .

جباةُ المجلس الحربي يجمعونِ بيض العيدِ
والزبدة
والأولادَ . .
في الجبهةِ . . يجبون من المجندينِ عطلةَ الأسبوعِ والنومَ . .
من الأمواتِ . . ما ليس شجاعاً :
صور الممثلاتِ
دفتر القلبِ
تصاريح المغادراتِ
قبلة الوداعِ
منديل الفتاةِ
زرقة الخوفِ
التوسلاتِ . . .
كل شيء حسنٌ في الحربِ
والموتى . . مرتّبون في مشرحة الفوجِ !! . .

: كفى هلاكاً .
أوقفوا الرصاصَ في الشارعِ
كي نخرج من هذا المضيقِ .
أوقفوا اذاعة السوء التي تجأر في المبنى
وحاولوا أن تفهمونا مرةً . . .
نحن حزينون تماماً
وحزينون . . . تماماً
كل شيء هكذا . . .
ونحن هكذا
وهكذا . . .
ترون أنَّ
كيف أنَّ
غير أنَّ
كيف أننا . . .

ينقصنا المزيد من « هذي التوابيتِ »
ومن « تلك »
ومن . . . .
ينقصنا بعض المشيّعينَ :
امرأةٌ تبكي قليلاً ،
رجلانِ يحملان كرة الأرضِ ،
محافظٌ يخطب في الهواءِ ،
أطفال يشيلون الأكاليل التي يحملها البريدُ . .
كاهنٌ . .
وصحفيٌّ لالتقاط صور الذكرى ! . . .

. . . ونحنُ
(فسد الهواءُ)
محض اثنين في هذا المضيق الرحبِ !! . .
هل يختلف اثنان على رداءة الموتِ ؟
أنا شهدتُ :
الأرضُ مختلٌّ نظامها
الأولاد في ثلاجة المشفى منسقون حزماً . .
شاحنة التبرعات غرقت في البحرِ . .
والسردين . . يمضي عائداً إلى ذويهِ !! . . .
. . . .
. . . .

أقفلوا القاعة

كحول

سعدي يوسف

أريد أن أدخل في اللوعة ، هذي الليلةَ
اعتدتُ طويلا
فانتظرتُ العوسج المخضرَّ ان ييبس . . .
ان يمنحني الشوكـةَ
في كفــي
وفــي العينيـن
في الصوت الذي يهدأ . . .

هذي الليلةَ استأنتُ طويلاً
وانتظرتُ النجم ان يخبوَ
ان يمنحني العتمةَ
في كفـي
وفي العينيـن
في النور الذي آلفُهُ . . .

اني انتظرتُ البعد ان يشرقَ
ان يمنحني القدرةَ
في كفي
وفي العينين
في إغفاءتي . . .

شعـــر

انتظرتُ ان ادخل في اللوعةِ . . .
لا ! يا أيها الواقف كالجلاّد
لا ! يا أيها الواقف في الباب ،
لماذا . . . أيها الرأس الذي أحملُ ؟
ما أوحش ان نبقى مع الزهرةِ
ما أوحش ان نبقى مع المصباحِ
ما اوحش ان نبقى مع النكران واللهِ . . .

ولكني اريد ان ادخل في اللوعة هذي الليلةَ . . .
احترتُ طويلاً
والمساءُ طويلاً
والمساءُ امتدّ
والصبحُ أتى . . .
واللوعةُ البيضاء لم تأتِ
ولم تأتِ التي قبّلتُ منها شعرها الأسودَ
لم يأتِ المغنّي
والشيوعيون
والطفلُ الذي علّمني في ملعب الإغريقِ
إمساكَ المسدّسْ . . .

كأنّ هذي الأرجل الاربع للكأس
استعادت طينها الأولَ . . .
عادت تفتح البرزخَ بين الشيء والتكوين
بين الليل والليلةِ
بين الصمت واللوعةِ
فلأنتظرِ الطارقَ
ولأنتظرِ الطارقَ

ولأنتظرِ الطارقَ . . .

. . . .

. . . .

. . . .

اني افتح الشرفهْ :

تتكشفين ، مدينةً تجد القرنفلَ فجأةً في لعبة الخصلات . . .
بحرٌ غير منتسبٍ لذاكرةٍ ومعنى . والعمائرُ تحتمي
في رعدة الطيران بالازهار والشرفات ـ صيدا ـ صور ـ
صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ . . . ايُّ الموج نمسكُ
في الشواطيء ؟ لفتةَ الصياد حين يجيء ؟ لونَ الماءِ
اسماكاً ؟ ام القتلَ المخبأَ في اتحاد البحر والأفقِ
الملبّدِ ؟ ام هديرَ محركاتٍ خافتاً . . . ام نبضةً في القلب
ضد القلب ؟ صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ صيدا ـ
صور ـ نعرف اننا الشهداء . . . نعرف اننا الغرقى ،
ولكنا لأجل الثوب والأشجار نرفض اننا الشهداء
والغرقى ، ونرفض ان تكون حمامةٌ في ساحة الاعدام .
ان تتحللِ الأقدامُ ماءً . . . يا سماءً في يديَّ ،
ويا بلاداً قاتلتني كي اراها خارج الذكرى :
اقولُ . . . مدينةٌ في الرسم انتِ . وقريةٌ بين
الطباشير الملون في حقيبة مصطفى وجيوب مادونّا .
اقولُ لشرفةٍ بيضاء : ان البحر أوسعُ من قرنفلةٍ .
اقول لمن تحب الزعترَ البريّ بالليمون :
إني اصطفيكِ أصابعاً تحت القميص القطنِ .
صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ صيـدا ـ صور ـ
صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ
صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ صيدا ـ صور ـ

بيروت ٢٣/ ٤/ ١٩٨١

شعـــر

تحت كل قصيدة حب قصيدة مشنقة

علي الجندي

أيها المطر الموسميُّ لماذا تعجّلت ،
هاجمتنا قبل فصل الشتاءْ ؟!
وهاجمتنا في الزمان القديم قبيل الربيع
وهاجمتنا في غدٍ قبل فصلِ الدموعِ . . وقبل البكاءْ ؟!
. . ألا أيها المطر الموسميُّ المورّد ماذا تخبّيء
أيضاً ؟
وماذا يحلُّ اذا صرتَ تنزف تحت أصابعنا
وغدوت شريكاً لنا ي الصفاء ؟!
. . تُعلّمنا الأمهات بأن لعشب البراري الدقيق
خلاصته في العيونِ .
وأن لزهر الربيع نهايته في الدماءْ !
ولكنَّ طين المواسم يدفق في ساحة القلب . .
لّما تهلُّ الميازيب دمعاً .
ويهطل غيث الدم الموسميّ ،
وتعبق في الجوِّ ريح الشقاءْ .

و . . قد كنتَ واعدتنا ـ أيها الهلع المطريُّ ـ
بألاّ تباغتَ قطعان أحلامنا . .
وأخلفتَ !
كنت علّمتنا بأنَّ قناديل مائك لا تغسل الذاكرَهْ ،
وجفّت خواطرنا ،

يبستْ في العروق وفي النوم أغنية ماكرَهْ . .
ـ . . تطاول حتى الهباب على صحونا المتوسّل للغيم ،
كل الجنادب صارت معاندة في الصحارى الأنيسة،
كل العيون الصغيرة في الليل تلمع منذرة . .
وحديث النسائم صار هسيساً مريباً !
. . لماذا تُعلّمُ يا أيها الألق الدمويُّ ،
وتنكر ما قلتَ قبل صياح البلابل ؟
آن لنا نحن أن ننكر الآخرهْ . . ـ

. . هو المطر الآن ؛
حبّاته شعلٌ وقناديل من وَهَجٍ ،
والتراب شحيح بها وحريصٌ على فصّة عنقها . .
والهواء يهيج بإيقاعها ،
كل أغنيةٍ تتدلّى من الليل طفلٌ . .
وعناقيد من زَغَبِ الصبح ،
آنيةٌ من شرابٍ ،
هو الوَهَجُ الآدميّ تخفّى عن الأعين الراصدات
وأرّثه تحت « جبتنا » الخوف أو . . ضحكة ساخرَهْ !
ـ . . ولكنْ تجيء مع الموسم المتمهّل زغردة
ووصيّة عصفورة زقزقت عند شاهدة
للزمان القديم تقولُ :
هو الحب فاتحة القول ، تمتمة بدأ الخلق من بعدها ،
و . . آهِ الهوى يملأ الرحب ، آه الهوى
يستبيح الرياح ، الدماء ، العيون ،
القصائد ، زهر الغناء ، بيوت البكاء ،
هديل الحمائم ، لون الخراف . .
وآهِ هو الحب ، الحب ، الحب ،
ماذا سيبقى لكم أيها الشعراء اذا الحب صار رماداً ؟!
إذا الشعر صار سواداً بلا قطرات الدم التي تتوهّج في كل

وجهٍ ؟!
أقيموا له في شوارع عاصمة الخوف والنوم بهواً مهيباً ، سرادق
للفقراء من العاشقين ،
ابدأوا ملحمات التدله بالمطر المقبل الآن حباً . .
انصبوا تحت كل قصيدة حبٍّ قصيدة مشنقةٍ وبروقاً تتخطّف
ذعر الهياكل والحدأات الذي في الصميمِ .
وحقد الألوهة في الأمراء وفي الرؤساء وكل الملوك .
اتركوا السيل يهدر بين المقاصير . .
ـ والمطر الموسميّ يجيءُ ، والبَرَدُ الآدمي يُغيرُ الثلوج تهافتُ فوق
القبورِ ،
السيولُ تغيرُ ،
الجموع تُغيرُ ،
جموع الصعاليك من عتمة الأرض تقفزُ ،
كل البيارق دامية والثياب ملطخة ،
والوجوه مورّدة والأياديُّ مرفوعة بالتحدّي
تهدّد عرس البنادق واليرقات ووجه الهلام ـ الاله . .
و . . أعرف يا مطر العرس أنك آت . .
ستغسل أوجهنا بالضياء وأعماقنا بالغناء
وتمسح عن أرضنا بالربيع . . الشقاءْ !

مرة سكر البحر

ممدوح عدوان

ما الذي أفزعها من عرينا في جنة الليل ؟
لماذا قصَّفتْ وسني غصون الخجل المربك ؟
كان العري إشراقاً
وكنا نتسامى مثلما يسمو بنا الوجدُ
ولا يستر ما أبصرته في لحظة الكشف
حياءٌ من زجاج
ما الذي أخجلها مني ، وقد أصبحت مرآة
وصارت هي مرآتي
وكنا نجمتين اختالتا ضوءاً ،
اذا ما انكشف الغيم
وكنا دمعة تُذرف في السر
وكنا ضحكة تُطلق في البحر
وكنا راحة الجوّاب في عاصفةٍ
اذ دخل البيت الذي زيَّنه
الوهج من النار
وإقفال الرتاج
كنت أدعوها الى أغنية جذلى
وجاءت نسمة تضحك فينا
فضحكنا
ومع النسمة رحنا وأتينا

شعــــر

وعرينا
وعرينا مثلما يختلج النجم
عرينا مثلما يستسلم المنهك للنوم
عرينا مثلما يندفع الظمآن في الماء
عرينا . .

فتلاقينا وحيدين على كأس
طليقين على بحر
تعرينا من الناس
وأقبلنا صغيرين
الى مائدة البهجة فينا
وتخففنا من العمر الذي كبَّرَنا
حتى عرينا
كان لا بد من الخمرة ،
لكنْ كانت الخمرة فينا
وتطلّعنا الى البحر فأسكرناه
ألقينا على الريح سلاماً . . فاشرأبَّت
وسكرنا اذ تناجينا شروداً وعيوناً مترعه
وحرصنا ان نداري قطرات النشوة البكر
أتانا مطر ينقر شباكا على البحر
ويرجو رشفةً منا تبلُّ الريق

لكنا أبينا
ويغار الله منا
يتدلى بحبال المطر المجهش حتى يلجَ الباب
ولكنْ صمتُنا يربكهُ
يدنو الينا
ثم يرتد الى الباب حياء
كانت الخمرة تدعونا الى الحلم
وكنا قد صنعنا جنة للحوْر

والريح التي تغويه همساً وفحيحا
فتعريه ،
وتعري معه حتى البكاء
خلسة نطلق آهاً يمتطيها الله
حتى يملأ الحانة صمتاً فرحاً
يخدمنا الله على مائدة الحب نديماً
يأمر الريح بأن تعزف
والبحر بأن يرقص
والليل بأن يبرد
حتى نتقرّى دفأنا باللمس حينا
ثم بالخمرة والهمسات حينا
إنَّ في الشارع دنيا اعتادت العشاق في الليل كبارا
غير انا لم نكن الا صغيرين يحبان ابتهاجاً
ولهذا ضاقت الأرض علينا
كان شباك على البحر ،
وكان القلب سكراناً يغني
فمددتُ الكف حتى جمرة الخدين أُطفي وجعي
ثم انسللنا عبر شباك على البحر
فأسرى وحده الله بنا في ملكوت قزحي
واختفى خلف نداء بين قلبينا
سرينا وحدنا نلهو
وكنا الآن طفلين عرينا وتوهجنا
ومن حلم الى حلم عَدَونا فرحاً
نمشي على الماء جسورين
وتأتي الريح كالمركب
نعطيها الأغاني أشرعه
مرة كنا وحيدين على البحر
وألقانا رذاذ الموج في السكر غريدين

شعـــــر

وكنا مرة أخرى سعيدين على البحر
واعطانا رذاذ المطر الناعس طعم السحر
لكن بغتة صرنا وحيدين على البحر
بعيدين عن البحر
وصارت بيننا الأمواج والريح
وعاد البحر مهموماً
سمعنا نهدة من قلق البحر
الذي لم يعرف النوم
وغصت سحنة الغيم علينا بالبكاء

قلتُ : نبقى -
كان صوت الموج
قلتُ : هذا طفلنا ندفئه من هجمة البرد
وظلت صرختي تبكي ورائي
قلتُ : ما مرّ . . يموت
قلتُ : لا نبصر في كل لقاء جسدين انفلتا اغنية كالطفل
ذابا خمرة مفرحة ، وامتلآ

قلت : الوداع الآن
لن نجرؤ في كل مساء
ان نداري نضجنا او نركعه
بغتة ينهمر الناس علينا
ثم تصحو الريح والأمطار والبحر
فنصحو
ينتهي الحلم
ويغزوها ارتباك من تعرينا
ومن فرحة طفل
كان كالوردة اذ كنا معه
خرج الله من اللعبة
خلانا غريبين فخفنا

اربع قصائد

كاظم جهاد

(الى علي فنجان)

١ ـ اشياء الليل

الليل هنا
في أطراف الثوب وفي ثَنَياتِهْ
في جهلِ القلب
بما يتعينُّ أنْ يفعلــه الجَسدُ المغلوب ، ومعرفة الروح
أنّ الجهد سدى .

والليل هنا
في منتشر الهمّ وأقنيةِ الأتعابْ
في تأكيد الصحب على أن التسآل مكيدهْ
وفي ما يتراكمُ من ألمٍ ضائعْ
وتَفانٍ « بطّال »

والليلِ معي
وحقيبةُ أشياء الليل رفيقي الأوحَــد
في رحلهْ
نتساءل بين الفينة والأخرى،
لو ما كان لزاماً أن نحذفها

شعــــر

لو ما كانَ لزاماً أن نتردّدْ .

والليل دوارٌ ليس دوار البحر بأعتى منهْ
الليلِ كواسِجْ
رعبٌ إذْ بطنكَ ذاتكَ تبدو لك حيَواناً جاثمْ
تبدو : جيفه !

الليل يكيل متى ما غدتِ النفسُ طريدتها
والروح سؤال الروح المطروح علىٰ الروح

الليل يليلُ متىٰ ما صار القائد
مجنوناً يتربّعُ في كرسيِ السلطةِ ، إبناً للشيزوفرينيا
تَفْلاً جرثومياً ، ذعراً آمرْ .

الليل يليلُ متىٰ ما ترغب ألاّ تكتب في الليل قصيدة
لكنْ أن تصرخ في أبياتْ :
ضاقتْ نفسي ذرعا !

الليل يليل متىٰ ما تبقى تتردّد في محضِ عباره :
وحدك يا سعدي ، أدري ، وحدكَ يا كلّ الاخوان .

الليل يليلُ متىٰ ما جاء عليٌّ وقالَ : أخي ماتَ شهيدا
وضحِكْ
وأضافَ : هُوَ اختارْ .

الليل يليلُ متىٰ تحتار ولا تلقى
في الليل جوابْ .

الليل يليلُ متىٰ حتّىٰ الأسئلة تصير بضاعه

ومتىٰ يتّجر الناس بأشياء الفكر وتجمع كفّيك
لتقيء زمانك وسطهما
وتقول : وداعاً ، لأعرف نفسي فيكْ . .

الليل يليلُ متىٰ ما في الليل
تتلفتُ : الماضي فزّاعه
والمستقبل :
؟

والليل يليلُ متىٰ ما لاك الليلْ
والملحمةُ البغدادية لا زالتْ ناقصة والأشعارْ
لم تجترح الصيغهْ

والليل يليلُ لأنك ـ فلتعترفِ الآنَ ـ تحُبّ الليلْ
تأنس فيهِ لساعتكَ الكسلىٰ وتعافُ الدرسْ .
فاذا ما شئتَ زوال الليل تعلّمْ صبر الحكماءْ
واقعدْ واحسبْ حرفاً حرفاً كيف تُصاغ الأنشودهْ
وكيف يتمّ المعمارْ .

٢ ـ فاصل

ها همْ عمالُ البحرْ
الموج لديهمْ شعرٌ يتعينُ بَدْؤُهُ كل الأيامْ
والشطآن قصيدهْ
لا تكتملُ إذا لم ينقضْها المدّ الأبديّ ؛ المدّ سؤالْ
يشطبُ نفسهْ .

ها همْ عمال البحر

لكنتُ شددت بهمْ خطوي لولا أن الأرضَ
تشكّل لي ، في العمق ، مكيدهْ
أرغب ألا أتجاوزها .

ها هم عمال البحر
لولا سحر الأرض المُعتمِ ، والتغيير ، ووعد الحريّهْ .

٣ ـ حبس الروح

الروح خرائطْ
ومجاريرْ
تطلعُ منها صورٌ مُسْتَغَلاتٌ بهواجسَ نائيةٍ
وعذابٍ يوشك ألاّ ينفذ .

من أي قرارات الماضي
والى أيّ غموضات المستقبل
تسعى بي هٰذي الروح : لموتٍ متوحِّد
أم لنهارٍ جمعيٍّ أحلف أني أعطيه
قوانين العيد
وبهجة أحلافٍ خالدةٍ ، لو لن يطلع
منه وحيدُ القرن ويصرخُ : إنّي .

الروح عَدَمْ
يتلامحُ فيه عذابُ مصيرٍ وسؤالاتٍ كينونيّة !

٤ ـ مَنْ نحنُ لكي ؟

للغرفةِ خمسةُ أضلاعٍ ، نافذةٌ تفضحُ مقبرةً في الجهة اليسرى للحيّ ، مواء

القططُ يجيء مع الليل
مواءٌ متواصلْ
هارمونيّ
تلتحمُ الأصواتُ بهِ ، وتطاردُ لا أدري أيّ حقيقهْ
ضائعةٍ في ثَنَيات الريحِ وذاكرةِ الأبدِ
نَعَمِ ، الأصوات ، تماماً ، ملتحمهْ
وهي تطاردُ لا أدري أيّ رجاءْ
الأصْوات ، أكرّر ، ملتحمهْ
وهي تطاردُ لا أدري أيّ مواءٍ آخرَ لا مسموعٍ
في مقبرةٍ أخرى لا مرئيه
في حيٍّ آخر مجهولٍ ، لكنْ معلومٍ في حدسٍ فطريّ :
- لنا أصحابٌ ثمةَ (تحكي ، مثلاً ، قطّه)
- لنا أصحابٌ ثمة (يأتي الردّ) ،
أو في تقنيةٍ تخفيها القطط على الفكرِ البشريّ المتسائلْ
فكرٍ ليس ينامْ

(قد تتلقىٰ القطط رسائلْ
أو تتشمّم رائحةً ما
أو تتلقىٰ موجاتٍ سمعيهْ
أو بصريّه)
للغرْفةِ خمسةُ أضلاعٍ ، ومتىٰ ما جاء مواء القطط مع الليل
يتغيرّ شكل الغرفه
يغدو لا متحدّدْ
يأخذ شكل سفينه
متموّجة الأطراف ، وبيت زجاجْ
يصغي فيهِ عاشقْ
لتساؤلِ عاشقةٍ تدرس في الفلسفة وتسأل : ما الكائنْ ؟
هو يعرف أنّ علىٰ أمّهِ ثقلُ العالم
يسقطُ كتَلاً كان ، فتنكصُ منه الأكتاف وتنقبضُ الروح

ويعمل ، وحدهُ ، كان القلبْ
وإذ يأتي ثقلُ العالم
كانت تدرؤُهُ بما لا يدري من قُوّهْ

للغرفةِ خمسة أضلاعٍ (الأمّ جنوبيّه)
نافذةٌ تفضح مقبرةً ، ومع الليل يجيء نسيمٌ آخرْ
لا أصواتُ السيارات ، ولكن أصوات الحلمْ
لا أتعاب اليوم ، ولكنْ لغط الماضي
ـ هل حبلٌ في الرقَبه
أم نهجٌ للفكر ، وهل محضُ قصيده
تكفي لتعيد التاريخ الىٰ سكّتِـهِ
أمْ يلزمُ جيلٌ آخرَ لا تدركهُ الشفَقَه
جيلٌ فولاذيّ العَضَلِ ومجبول القلب علىٰ القسوة ؟
ويجيء مواء القطط ، لأنّ الموت
كفَّ ، إذَنْ ، عن أن يدهشَ ، صار الجيل مطيّه
لطاغوتٍ يتربّعُ في كرسّي الحكم ، وفي جسدِ الأشعار
ولأنْ . . . ، ويجيء مواء القطط مع الليل
وتساؤ ل عاشقةٍ : ما الكائنْ ؟

هُوَ يصغي ، يتخيّل أن مواء القطط يناولهُ المعنىٰ :
ـ مَنْ نحنُ لكي نُعطىٰ وَطَنا
ورفيقاتْ
وبقايا ذِكَرٍ ، وطفولاتٍ صادمةٍ ، وعوائلَ نتركها
لسعال الليل الملغوم بما لا ندري من ذُعْر ؟

من نحنُ لكي نُعطىٰ في البُعدْ
عوائلَ نتركها لخطىٰ الدوريّه
وتنحنُح عسسٍ همجيٍّ في البابْ
وكيفَ ترىٰ لا نخجلْ ؟

وخرجنا خجلين الآن
قطّفنا غصون الناس كي تسترنا
ثم ابتعدنا
كان لا بد من التوديع كي نعرف
ما كنا أضعناه
لذا قبل لقاء الناس ،
في منعطف الحزن
التفتنا
وابتلعنا الكلمات الموجعة
وتركنا في ضجيج البحر طفلاً
وتركنا ضحكة تهتز فوق الموج
غادرنا جمال العري في صمت كسير
ولكي نستر هذا الأسف الباكي
وهذا الفزع المخزي
لبسنا الأقنعة

مقارنات

هاشم شفيق

١ - هي .

تفكرُ في قلمِ الشفتينِ
وفي مِرْودِ المكحله
وتفكرُ بالكافيار
وكيٍّ البخار
تفكرُ كيف ستذهبُ للسوقِ
حيث المخازنُ والموبلياتِ
تنشرُ ألوانها في الغبار
تفكرُ بالخائطاتِ
وفي خادمٍ للصحونِ
وغسّالةٍ للثيابِ
وطاهيةٍ للطعامِ
محفظةٍ للقلائدْ
تُرىٰ هل تفكرُ بالناس ،
بي ،
بالقصائدْ ، .

٢ - هو

لا يفكرُ في سلّمِ الترقياتْ

بل وحيداً يمرُّ أمام البنايةِ ،
يحملُ كيساً تفتَّح فيه الخزامى
وغصناً نما في يديهِ . . .
يديه التي مدَّها للمحصِّلِ والحافلاتِ
يديه التي مدَّها للمحاسبْ
وللراتبِ الشَّهريّ
وزجاجِ المكاتبْ
يديه التي تحملَتْ عند لائحةِ الشركاتْ
وعند رجال العقارات
هذي التي بلَّلتها القصائدُ
لا . . .
لن تفكرَّ في سلَّم الترقياتْ
إنما كيف تصنعُ صارية الكلماتْ

٣ ـ الغرفة

أغرفة هذي التي أفتحها
أم بيضةُ الرُّخِّ . . . ؟
ملابسي في مشجبٍ من خشبٍ ،
ودودةُ الأرضِ سعتْ في بدلةٍ
هذا القرادُ في جواربٍ مهملةٍ
يبني المنازلَ الغريبه .
أغرفة هذي التي أدخلها
أم أضرحه
مصقولة باليودِ
والشاش الذي في القطنْ ،
هنا قصيدتي مذبوحةً من عنقها
بيجامتي مقطوعة الأيدي

وأزرارُ قميصي عينُ أفعى
غرفتي نعشٌ من الأسرارِ
سكينٌ على رأسِ فتىً يسعى .

٤ ـ الغرفة المجاوره

في الغرفةِ المجاوره
رسامةٌ غفتْ
على أشلاءِ ورده
شمسُ الثلاثاءِ بنظارتها
والقمرُ البنفسجيُّ في يديها
وذاك الربُّ نامَ
في إطار لوحةٍ بحريةٍ مزجّجه
للغرفةِ المجاوره
حديقةٌ تسهرُ في مكتبةٍ
وثمّ ترتمي على وسادةٍ مبعثره
للغرفةِ المجاوره
قطٌّ أليفٌ
له ذيلٌ من حليبٍ
ومواءٌ كالهديلِ
يسحبُ الليلَ ويمضي في فضاء الأجنحةْ

٥ ـ فتاة

تتمسَّكُ بالنظارةِ ،
إذ تدخلُ لوحتها
متأنِّقةً بالألوانِ ـ
الاخضرُ للبحرِ ـ

الازرقُ للاشجار ،
سماءُ من حجرٍ تفقدُ سحنتها
بين حواجبها والفرشاةِ ـ
الفرشاةُ كلابٌ تنبحُ . . . .
في زاويةٍ خشبيه .

لا . . . !
ليس لها البحرُ الراقدُ في اللوحه
ليس لها الشجرُ الساهرُ في الباحه
ليس لها
غير كلابٍ تتبوَّلُ في الساحه .

٦ ـ فتاة اخرى .

يتصاعدُ منها النعاسُ
ويصّاعدُ الاقحوانُ
وأصعدُ فيها ،
كأني تصاعدتُ في كوكبٍ من نبيذٍ
كأنَّ يديَّ انتأتْ في التّويجِ
ولما تزلْ صُعُداً
ترتقي . . . دُرْجةً . . . دُرْجةً . . .
حيث هذي السلالمُ عاليةً
والشعاعُ قطيعٌ من الهذيانِ
اهتدى للطريقْ .
تساءلتُ . . . ؟
كيف تصاعد في زُحَلٍ
كلّ هذا الحريقْ .

شعـــر

٧ ـ الشخص .

له وطنٌ
يتربى تحت يديهِ
ويحبو كالكلماتِ
إذا احتدَّتْ واحتدمتْ
بين أصابعهِ الريفيّه
له وطنٌ
يتشبَّهُ بالحبلِ /
يسيرُ عليه ويرحلُ
في مزرعةٍ من تبغٍ
في مشغلِ قطنٍ
ثمّ يعودُ
ليستجوبهُ رأسه
هذا الشخصُ القاطنُ في الكلماتِ
سيحملُ فأسه
بين بلادٍ وبلادٍ
كي يهدأ في آخرةِ الترحالِ بآشور
ويدفنَ نفسه .

٨ ـ الشخص الثاني .

لم يزلْ
كامناً في المخابيءِ ،
منتظراً ساعةً للهروبِ ،
وصَفارةً للنذيرِ ،
هو الآنَ في دورقٍ من زجاجٍ ،
تجمَّد مثل الطحالبِ . . .

يبحثُ عن فَتحةٍ للهواءِ
يدورُ على نفسهِ
كالدواليبِ ،
يهوي الى أسفلٍ /
ينثني / يتكوَّرُ / يلتفُّ . . .
يهرعُ نحو الهزيعِ الاخيرِ
فلا قطرةٌ تفتديهِ
ولا ذرةٌ من رمالِ الزجاجِ
سينحلُ مثل الأميبا
بمكمنهِ
غارقاً بمياهٍ أجاجٍ .

٩ ـ نوافذهم .

نافذتانِ تمَسَّكتا
بالستائرِ والفلواتِ ،
توحَّدتا في ظلامٍ مبينٍ
وفي جُدُرٍ عاليه
فالمفاتيحُ مصبوغةٌ بالدماءِ
وأقفالُها صدئه

نافذتانِ تأرجحتا
في العراءِ
وخلَّفتا خلف أستارها
أنَّةً ليدينِ
وغلَّقتا في المساءِ
بما سورةٍ ناتئه .

شعــــر

١٠ ـ نوافذنا

نافذتان تفتَّحتا
مثل ليلَكةٍ
في صباحٍ مطيرٍ
فأطلقتا حسرةً وقعتْ
فوق ذاك الرصيفِ
تداعى الجدار المقابل
والفجوات
وتلك المساحه

نافذتان تفتّحتا
وردةً في الرخامِ
وآنيةً لصغير الأوزّ
ونافورةً للسباحه

صـرخات

يوجين غيللفيك

الى سيمون
« ابنة الشاعر »

قام الشاعر الفرنسي يوجين غيللفيك بزيارة لليمن الديمقراطية ولبنان . وفي بيروت زار الجنوب ومخيمات اللاجئين ، كما اقام امسية شعرية بدعوة من الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين ، ويخص « الكرمل » بقصيدتين جديدتين ، لم يسبق لها النشر بالفرنسية . وقد نقل القصائد الى العربية شوقي عبد الامير .

I

لكَ
في الصيف
صرخات العندليب .

المنبع
يصرخ بحاجته للريح .

صرخةٌ تتهاوى
في وجه الأزهار .

الغيمة ترحل
هكذا يصرخ اللون الأزرق .

ستذهب النحله
لتصرخ في عنق الزهرة .

تحت الصرخات
تفتح الزهرة
الألوان التي تخبئها
قارعة الطريق تصرخ :
أنها انتصرت
علىٰ الساقية

القبّرة
لا تصرخ بشكل مجاني
إنما لترتفع .

شعـــــر

فجراً
تبعثُ الحمائم صرخاتها
الى أقدام السماء .

في بعض الصباحات
صرخة الأزهار
تهيمن .

صرخة تكفي
لتقويم
الصفصاف المتهدل .

وجهاراً أيضاً
تصرخ السلالم الخشبيه
لتطالب بالغابه .

اصرخ يا تُويج
اصرخ
ما دمتَ تويجاً .

لا تُعيقوا هذه الصرخات
من المتعب
الصراخ بالفرح .

II

الصرخةُ المائلة
للشجرةالصفراءفي الأراضي القاحلة .

من بين كل الصرخات
لم تسمع شجرة السرو
الا الصرخة التي تنوء بها
الدوده .

النحله السامة
لم تصرخ
انها هي الصرخه .

الحمامة
تعتقد أن صرختها
تخدش السماء .

النهر
هو الآخر يصرخ
من فراشــه .

صرخة الزهرة البرية الصفراء
تشجع السيقان الشوكية .

الحصاة التي
يحتويها الماء
تصرخُ علىٰ الضفة .

هناك أيام
حيث الكل يصرخ :
سُبُد . [طائر يصطاد الحشرات]

اصرخ من الملل
أنا البركة
التي احتلوني .

يبدو على هذه الصفصافة
أنها غير قادرة على الصراخ .

صرخة الزعرور
مشروعة .

يحتفظ العشبُ بصرخاته
لما بعد العاصفة .

إذا كان هناك
من يتعب من الصراخ
فليس هو الشمس .

على الأفق
ما تزال هناك اليوم
صرخة حصان .

يتنازل اللازوردي
للصرخة الحمراء للكرز .

إن السماء التي تسمعُ
الصرخات والصرخات
لن تتخلىٰ عن
صرخاتها .

III

الشاطىء الصخري
يفرض صرخته .

صرخة الأرخبيل تمضي باتجاه
شبه الجزيرة

« يكفي » تصرخ الموجه
ولكنها لا تسمع نداءها .

هذه الضجة التي يثيرها البحر
ليخفي صرخته .

كل حصاة

تصرخ بحنينها
الى ما قبل التأريخ .

نامي أيتها الصرخات
نامي طويلاً
ولكن ليس لأكثر من اللازم .

على الطرق المؤدية الىٰ المصنع
تاريخ
يصرخ بالانتقام .

بماذا تجدي
النوافذ
التي لا تصرخ .

صرخة الشمعة
في ظل الحجرات
والزمن يردد الصدى .

الصرخة المخنوقة
في خزانة الملابس .

الأزهار الورقية
تبعث الصرخة
في أطراف الأصابع .

يصرخ الأطفال
بحكمتهم الكبيرة
غير المستغلة .

لا يوجد لكل هذه الصرخات
ممر .

اصرخي
يا خرافي الصغيرة
لا تخجلي من ذلك .

١٧

حتى ما بعد الحصاد
تتواصل الصرخة .

صرخة السماء المجيدة
عندما
ينتقم الطفل .

تذكري تلك الطرقات
التي قبل أن تصلينها
تصرخ بخطواتك .

لم تفتح صرخاتي
الأفق
مع ذلك !

صرخة العاصفة
هي السماء
رغبتُها
باكتشاف نفسها .

دعكِ تصرخ
إنما فقط من خلالي .

الىٰ النار أيتها الصرخات
ولكن الصرخات
تعبر .

من كل الأزهار
هل هو السكون
الذي يصرخ الأقوى
في الزهرة ؟

لقد ناديتيني
من الطرف الآخر للطريق
وكانت صرختك
التي عشت .

داعبوا الصرخات
مثل الحيوانات .

تزاوج قسري
بين الصرخة والأغنية .

كما لو كانت للّيل رغبة
في تنفيذ الصرخه .

من أي مكان تصرخ
فان ذلك باتجاهنا .

فيما وراء الصرخة
نتحد .

لا توجد صرخة
تسعىٰ
لتثبيت الأرض .

٧

هل تذهب صرخات سكة الحديد
بشكلٍ متوازٍ ؟

رجلان يفترسان بعضهما
صرخاتهم تتجاهلهم .

هذا يصرخ
خارج صرخته .

لا أحد يصرخ أقوى
من تخيله الصرخات
التي لم تصرخ قط .

الصرخة
في أعماق الصرخة .

أصداء الصرخة
تتكالب
لتتقاتل .

من يدري الى أي مدى
كل منّا سيستنفدُ صرخته .

علينا أن نكتشف
شبح الصرخة.

كيف يمكننا الافلات
من البؤر التي تطلق
صرخات ميتة ـ حيّة .

على بعض الحيطان
تركت الصرخات آثاراً لها .

دائماً
خلف من الصرخات
ولكن أين هذا كله
ليس هناك الاّ واحدة .

في الهواء
يواصل السوط
الصرخات .

هذا الممر على المرج
هو ما يجب أن يبقى
من صرخة الجلادين
والمعذبين .

صرخات القتلىٰ
تسكن
الغابات .

لا تنهضوا
في آن واحد ،
صرخات مكدسة .

أمام
رقص الصرخات
أين المايسترو ؟

VI

ليس غريباً
وجود جدار للصرخة .

تسمع الأحجار
شبكة صرخاتها
تعلن الانذار .

حتىٰ الضباب

يصرخ اليوم
يطالب
بالعدالة .

صرخة الاليكترون
هي نحنُ .

حربٌ نوويه
كل الصرخات مطفأة .

صرخات القنابل
تستهلك نفسها
أمام بقايا الحيطان التي
ما زالت واقفة .

حرب نوويه
الأرض جثه
والقمر ما زال هنا
ليصرخ فيها .

على كل حال
ستصرخ الارض .

ساعة الحائط المعطلة
تصرخ بشكل أقوى .

تصرخ القطارات
تتوغل
بحثاً عن المنافي .

صرخةُ التم
تتحدث عن جنين
يحتضر .

عيون الموتى
ما زالت تصرخ
لمزيد من الوقت .

هراء

مقتطفات

« مجازر »

حتى
عندما لا تفكرين بالمجازر
فانها تمضغك .

اللحم الميت
لا يحفظ بسهوله
فهو يتفسخ
ليهدأ .

هل لنا
بأجهزة تقطير
فما زال عندنا شيء من دم
المجازر تعرضه الشمس في الغروب .

شعر

في بعض المجاري الصخريه
الدم أكثر سمكاً .

أثناء معركة شوارع
بين ميتين سقطا من وهلة قريبة
يورق الجيرانيوم .

على هذه الأجساد المتراكمه
يختفي
نداء السكين .

اسلبوا إذن
هذه الأجساد الممددة هنا

من احتياطي التمرد
الذي ما زال يحيا فيها .

ان ما يثير الرعب
في الهيكل العظمي
ليس المادة .

لقد صنعت
طقوسك
عليك أن تقيمها .

استُؤجرَ
ليوم واحد
خلال اليوم .

الراديو

ايتيل عدنان

الى شريل داغر

الراديو مكسور . الابن ميت . الوالد صار مجنونا . ما قرأت ذلك في الجريدة ، بل هذا ما يقوله لي عمر .

ـ تعال يا عمر . ما عمرك ؟
ـ بين ١١ و ١٢ سنة .
ـ لماذا تبكي ؟
ـ لا ابكي .
ـ بلى ، انت تبكي .
ـ لا ابكي . انا ابيع الدبابيس .
ـ منذ متى تبيع الدبابيس ؟
ـ منذ هذا الصباح يا ستي .
ـ هل تبكي لانك جائع ؟
ـ لست جائعا ولا ابكي .
ـ اسمك ؟
ـ عمر ... عمر بن ابو طالب .

□ □ □

الاثنين : قط الجيران مات . الثلاثاء : ابي كسر الراديو وطالب هجر البيت . الاربعاء : انتظرنا طوال النهار عودة طالب . الخميس : قالوا بأن والدي صار مجنونا

فاقتلوه . اما اليوم فانا موجود هنا ولا ابكي . المدينة هناك ولا نهاية لها . الله كبير .

ـ اين تسكن ؟

□ □ □

لا في بيت ولا في الصحراء ، نحن نسكن المخيم . ليست خياما ولا جدرانا هذه التي تؤوينا ، بل ما يجعل الناس يعتقدون بانهم قد وجدوا مساكن . لقد انتهى عهد المغاور والانسان الحديث ما عاد ينام تحت سماء مكشوفة .

هل نحن حديثون ؟ لا ننتمي الى اي مكان او زمان . ما اعطيت لنا اية اشارة تدل على انتمائنا لهذا العالم : لا جوازات سفر ، لا مهن ، لا حكومة ، لا رئيس للوزراء ولا وزراء ، لا حق الانتخاب ولا حق السكوت ... كطاولة جعلوا كرسيها في الغرفة المجاورة ، كجسد يستقر رأسه في حقيبة بطائرة محلقة ، وطننا هو فلسطين ونحن في جنوبي بيروت ، لا في المدينة ولا خارجها ، دائما في مكان متوسط ، وسط غابة تحتضر ، غابة الصنوبر القديمة . ننظر الى البحر ولا نذهب اليه ابدا . انه دوما على بعد كيلومترين من بصرنا . نحن لا نذهب الى البحر لا لاننا لا نحسن السباحة ، فبعضنا تعلمها في الفراش ، ولبعضنا الآخر اهل كانوا يتقنونها في زمن مضى . هناك ، امامنا ، مزيج من الشمس والبحر يعلن بداية العالم ، اما نحن فما ولدنا بعد .

□ □ □

ـ اسكن هنا ، ولا احد يشتري .

ـ ولماذا تبيع الدبابيس ؟

ـ حتى اشتغل مثل الاطفال في « الحمرا » . هناك توجد محلات واشغال ، اما هنا ... فالله موجود .

□ □ □

ـ ماذا يعمل والدك ؟

– كان يجلس ، رأيته دوما جالسا . كان يستمع لنشرات الاخبار . في السابعة صباحا كان ينتظر نشرة البي. بي. سي. لهذه الاذاعة برامج عربية ذات مستوى لغوي جيد . بعدها كان يستمع لاذاعة القاهرة حتى بث الاغنيات حيث كان ينتقل لسماع اذاعة لبنان . بعدها كان يستمع لاذاعة فلسطين . كل القصف والموتى في اذاعة فلسطين .

ثم تأتي اخبار الظهر . يريد دوما معرفة ما حدث بين الصباح والظهر ، فيستمع للبي. بي. سي. وحين لا تعجبه اخبارها ، الامر الذي كان يحدث عادة ، كان يستمع لاذاعة عمان ، او يبحث عن اذاعة دمشق . يتكرر التنقل بين الاذاعات في المساء . واذاعة اسرائيل كانت تتداخل دوما مع الاذاعات الاخرى ، وكان يتجنبها ويتضايق حتى من البرامج العربية او الموسيقية فيها . كان يكره الموسيقى لان الاخبار وحدها تستحوذ على اهتمامه . اما امي فقد كانت على خلافه « لقد سلبونا حتى ام كلثوم ، كانت تقول ، صوتها لا يأتي الا من القدس الآن ... لا يهم . فليأت صوتها من القدس ! القدس قطعة من وطننا . ام كلثوم تغني في القدس . دعني استمع اليها » .

– والدك من اية منطقة ؟

– من حيفا بفلسطين . هناك كانوا يملكون حديقة كبيرة ، اكبر من ثلاثة او اربعة بيوت مجتمعة . كل اعمامي كانوا يتقنون السباحة لان حيفا قرب البحر . كان ابي في الرابعة او الخامسة من عمره عندما اضطر اهله للهجرة . لقد خافوا . خوف من الانكليز ومن اليهود ، خوف من الاذاعات ومن الكتابات على الحيطان . واعتقد بانهم في نهاية الامر ، قد خافوا من الضوء ايضا . ثم حلوا في اريحا عند الاقارب ، حيث ترعرع ابي واشتغل . كانت الارض وقتها اكثر جفافا والمطر نادرا ، الشمس في كل مكان ، ولا شيء سوى العواصف الرملية .

ثم خسر جمال عبد الناصر الحرب في ١٩٦٧ . اذاعة القاهرة كانت تقول شيئا ، اذاعة دمشق شيئا واذاعة العدو شيئا . منذ ٧ حزيران ١٩٦٧ ما عاد يستمع ابي لاذاعة عدونا ، لانها جلبت لنا المصائب .

بعد ذلك حصلت هجرة جديدة . فرحل اهلي صوب لبنان مع اخي طالب ، وبعض الثياب وجهاز الراديو الصغير . وضع والدي الجهاز بجانبه وجلس . ومن وقتها ما فعل شيئا سوى انتظار نشرات الاخبار والاستماع اليها مليا .

ـ وامك ؟

ـ سأحكي لك كل شيء . حصل ذلك نهار الاربعاء. امي كانت متوترة لان الجيران شيعوا ان طالب قتل قطهم للتسلية . هذا خطأ . بعد ذلك كان يريد ابي الاستماع لخطاب السادات وكانت تنصحه امي بعدم اضاعة الوقت وتخبره بأن السادات يغار من ام كلثوم. كانت تكرر القول له بأنه لن يستفيد من الاستماع الى خطاب السادات ، لان السادات يسكن بعيدا ولا يفكر الا بالقنال وبالبواخر الكبيرة التي كانت تجتازها سابقا . السادات لا يحب الا البواخر ، كانت تقول امي ، لانه اميرال دون شك .

كلا ، كان يجيب ابي غاضبا ، انت لا تفهمين شيئا . السادات كان في الجيش لا في القوات البحرية ، وبترول العرب كان يجتاز القنال ، لا الاسطول المصري .

غضب طالب ، وطلب منهما السكوت واسكات الراديو . بسبب هذه العلبة الشريرة ، قال لهما انه صار جاهلا . وهو ما كان يستطيع قراءة اي شيء ، حتى الجريدة ، بسبب الضجة والاصوات الغريبة التي كانت تملأ الغرفة . هذه الغرفة كانت دوما مليئة بالاشباح ...

ـ منذ ان ولدت ، كان يناجي والدي نفسه ، ما فعلت شيئا سوى الانتظار ، لا انتظار المسيح او يوم الحساب الاخير ، بل ... انتظار العودة . فنحن نشبه حقا سلفنا ايوب . لان ايوب عربي ، ومن مواليد الاردن ، جعله العالم مثالا للعرب ، فهم صبورون مثله ويتحلون بفضيلة الانتظار ... آلاف منا في هذا المخيم ، في الكويت وافريقيا وفرنسا وكندا واميركا ... يتنصتون للراديو وينتظرون . الناس عادة ، وفي اي بلد ، يأكلون ، يذهبون الى العمل ، اما نحن فلنا آذان كبيرة للسمع . اتنقل من اذاعة الى اخرى . انها تنقلاتي الوحيدة .

ـ لو تسكت ، تقول له امي ، فالجنون اصابنا من جراء ما سمعنا . انا ما ربيت الاولاد ، ونظفت مكاتب الاونروا طيلة سنوات لكي اشتري لك هذه الآلة الغالية والمعقدة ، التي تتكلم ليلا نهارا وتخرج منها اصوات مثل اصوات العصافير المذعورة فيما انا المذعورة لوحدي ! فليلعنك الله انت وهذه الآلة !

اعتقد بأن والدي تصور وقتها بأن الله سيحطم الراديو ، فقد راح يصرخ

« الجيران يقذفون الحجارة على ولدي ، زوجتي تكتفي بالنواح ، والله يريد ان يسد علي المنافذ كلها فيقطعني عن هذا العالم ! اما انا فأريد ان احطم هذا الراديو ، هذه العبارات ، وانهار الكلام هذه ، طالما ان الجبل يوحدني والزمن يصير غبارا . انا الذي سيحطم كل شيء ، لا الله ولا هذه المرأة » !

قذف عبر الباب المفتوح الراديو الذي ما لبث ان صمت . اذهلنا هذا الصمت الثقيل الذي تملك المكان وسد العيون ، الآذان والحلق .

ـ صار مجنونا اذن ؟

ـ لا اعرف . قال طالب بأنه سيعود الى فلسطين مهما جرى ، وخرج . امي خرجت تبحث عنه في الحقول ، عند المنظمات الفدائية وفي الشوارع . وفي مساء الخميس عادت الى البيت من عند الجيران صارخة « مات طالب . صوت فلسطين اذاع الخبر » . مات طالب وهو يجتاز الحدود مع مجموعة من الفدائيين . الفدائيون بالاساس ما ارادوا ضمه الى المجموعة ، فهو ما تجاوز بعد السابعة عشرة من عمره وما تدرب ابدا على القتال . مات طالب في لبنان لكنني متأكد ان دمه سال حتى فلسطين . طالب لا يكذب ابدا ، فهو قال بانه سيعود الى هناك حيا او ميتا .

اما والدي فقد جمع حوله الشيوخ وراح يقول لهم بدون توقف « البي . بي . سي . قتلت طالب . البي . بي . سي . قتلت طالب ... » ثم سمعناه يقول « طالب يسبح الآن في البحر الميت ، في نهر الاردن ، في بحيرة طبريا ، تحت الاراضي المحتلة مثل إله الفراعنة » . اخذ فأسا وقطع الكرسي الى نصفين ، ثم الباب والسرير ... خافت امي . زعق والدي مثل الذئب ، الجيران اتوا وشرطة المخيم .

اقتادوه الى المستشفى ، الى مستشفى تطول فيه الاقامة كما يبدو . حدث كل هذا قبل ثلاثة ايام ... وقتها قالت لي امي « انت الرجل الوحيد الباقي » . انا رجل كما ترين . لهذا ابيع الدبابيس ولا ابكي . اما هي فتبكي في البيت .

ـ ومن يشتري الدبابيس ؟

ـ لا احد . لا مجال للتجارة هنا ، بل في مصارف المدينة هناك . لا احد يأتي الى هنا سوى سكان المخيم والصحافيين والجواسيس ، والصحافيون كما الجواسيس بخلاء جدا لا يشترون شيئا .

قصــــة

كلو حكي بحكي . ألست صحافية ؟

لا لست صحافية . ماذا ستفعل ؟

ـ لا شيء سوى ما افعله . لا يمكن اكل الدبابيس . لا اعرف . مات طالب ، لكن اهلي يعيشون . فلسطين ما ماتت لكنها بعيدة ، هناك في الجنوب ، بعد جنوب اللبنانيين . لا خريف ، ولكن اناسا عديدين يموتون ، يتساقطون مثل اوراق الشجر ، فيما يبقى اناس ، يروحون ويجيئون ، يقولون : رائحة فلسطين عطرة . تستحق فلسطين الموت من اجلها . انا لن اموت . كيف يمكن لي ان اموت وانا ما ولدت بعد !؟ سأولد هناك ، على طريق حيفا كما في زمن جدي .

باريس ٢٥ ـ ٢ ـ ١٩٨١

في الغابة

محمد زفزاف

علمنا أن الغجر خيموا هذه المرة في الغابة . يأتون مرتين أو ثلاثا في السنة . يتوقفون قليلا ، أسبوعا أو أسبوعين ثم ينصرفون إلى مكان لا نعرفه . ليس لهم مقر يعودون إليه بالضبط مثلما قد تفعل الطيور . ينصبون بعض الخيام ، وقد لا يفعلون . بل ينامون في جوف سياراتهم الكبيرة العتيقة من صنع أمريكي ، يعلقون ثيابهم على نوافذ تلك السيارات وأغطيتهم فوقها . وأحيانا على حبل مشدود بين سيارتين ، أو بين سيارة وشجرة . هذه المرة حطوا في الغابة . قال حمو :

ــ إن عددهم كثير . وليسوا قذرين مثل أولئك الذين سبق أن شاهدناهم .

قال عدي :

ــ هل معهم بناتهم الجميلات ؟

قلت :

ــ إنهن جميلات رائعات . لكن كيف الحصول على واحدة منهن ؟

رد حمو :

ــ الأمر سهل ، ربطة من الكيف . إنهن يحببن ذلك كثيرا .

ــ انهن لا يتحششن ، بل يشربن النبيذ .

ــ لا هناك من يردن ذلك . سوف ترى . إنهن جميلات رغم أنهن قذرات .

ــ ليس أقذر من أختك الحافية القرعاء .

قصة

ـ لا تشتم أختي .

ـ أختك قمر الزمان .

ـ ليست غجرية على كل حال .

قال عدي :

ـ رائحة الغجريين كريهة . تزكم الأنوف من بعيد . لا شك أنهم يكثرون من أكل لحم الخنزير ، يقال أن أكل لحم الخنزير يكثر من الصنان .

ـ كثير من الناس مصننون ولا يأكلون خنزيرا . ولد الشرقاوية أزفر كذئب رغم أنه لم يأكل خنزيرا قط .

قلت :

ـ ماذا يهمنا نحن من كل ذلك . المهم عندنا هو الحصول على واحدة من بناتهم . إنهن سمراوات وجميلات ونوات شعر أملس وأسود ، آه كم أحب أولئك الغجريات ! يا ليت لو كنت واحدا منهم .

ـ إنهم لا يقبلون أحدا مثل اليهود .

ـ يقال إنهم كانوا عربا مسلمين مثلنا . ولكن الله مسخهم . فهم لا يعبدونه .

وقالت والدة المختار ، وهي تهوي عليه بعصا ما بين الكتفين :

ـ أنت لا تريد أن تفترق عن ولد فلانة وفر تلانة وكريطة وزعطوطة . سيأخذونك هذه المرة أيضا عند أولئك الكفرة المتسخين القذرين الذين أخرجهم الله من رحمته . ولا ندري من أية قاهرة كحلاء يأتون .

تحمل المختار الضربة وشتم أمه بصوت لم نسمعه ، وابتعد عنا وعنها وهو يحفر التراب بقدمه مثل حيوان مهتاج . كانت والدته ما تزال تتحدث وقد التقطت العصا التي أفلتت من يدها :

ـ الموسم الماضي يا ابن الكلب ، كاد زنطيطك ان يقطع ، وأصابه جرب وقيح ، لانك تقترب من نسائهم .

أخذنا نضحك .

– إنهم يضحكون منك . يدفعونك إلى الهاوية ويتراجعون .

مشت نحو بيتها وهي تزحف . قذرة ، حافية . قدماها متسخان . ولا أحد يدري فيما إذا كان الله في السماء ، قد طردها من رحمته مثلما قالت عن أولئك الغجر . هل حقا كل قذر حافي القدمين مطرود من رحمته . نحن أيضا كنا حفاة . واحد منا يضع حذاء نسويا ، التقطه من مزبلة ما ، لونه أحمر فاقع لامع ، مثل تلك الأحذية التي تضعها النساء اللواتي لم يخرجن من رحمته ، وهن يستعددن للسهرات . لكنها توقفت جنب سور يكاد يسقط ، سور ملصق بمسامير وأعمدة خشبية هزيلة ، وعلب قصديرية بسطت ودقت . حتى صارت ألواحا . طقطق السور . كادت تسقط مع السور ، لكنها تحاملت على نفسها ، ووضعت يديها على خاصرتيها . انحسر ثوب قشابتها ، فأبان عن ساق عجفاء ، مغطاة بالرضوض والكدمات . العصا كانت بين ساقيها ماثلة ، شبه مغروسة في الأرض ، متجه رأسها نحو الرحم . تقول كلاما قبيحا وتنعتنا بأننا أبناء لآباء ليسوا رجالا ، وإنما هم شيء آخر ، شيء قبيح وعيب . وصفت آباءنا بشيء لو سمعوه منها لقتلوها أو اقتتلوا فيما بينهم ، لأن إطلاق تلك الصفة على العرب والمسلمين فيه هدر لكرامتهم . والعرب والمسلمون هم أكثر الناس حفاظا على أشياء معينة في الدنيا . وهم لا يشبهون الفرنسيين والألمان والأمريكيين واليهود . فهؤلاء أنجاس والعياذ بالله . وقد اعطاهم الله الدنيا ليعطينا نحن الآخرة . وقتل فيهم تلك الأحاسيس التي نقتل نحن من أجلها أو نقتتل . لذلك انتفض عدي وقال إنه سيذهب ويغتصبها أمام ابنها ، فقلنا ذلك لا يليق بنا ولا به ، والأولى أن يفعل ذلك ابنها إذا كان رجلا حقا ، وليست فيه تلك الصفة التي وصفت بها آباءنا . اختفت عن أبصارنا بعد ان قالت كلاما آخر لم نسمعه . انضم إلينا ابنها وقال وهو يشير إلى ما بين كتفيه :

– إنها حمقاء . لا تهتموا بها .

– لو كانت أمي لعرفت كيف أؤدبها ، غير أنها كانت على حق . لقد فضحتك ..

ذهبت خفية منا عند الغجر في الموسم الماضي .

– إنها تخرف فقط . لقد حصل ذلك في مكان آخر .

– هذا غير مهم . لا بد أن ندبر ربطات من الكيف ، ونذهب إلى الغابة حيث يخيم الغجر .

ـ قيل إنهم يتحدثون اللغة الاسبانية .

ـ يمكنهم أن يكونوا إسبانيين . فالاسبان عام الجوع كانوا يعيشون على لبن الماعز ، ويعيشون على بيع الشورو إذا ما توفر الدقيق . إنهم أيضا فقراء مثل العرب والمسلمين ، وهم كذلك ، لأنهم أقرب إلينا في الدم ، وربما دخلوا الجنة معنا .

عندما علم من هم أصغر منا بنبأ وجود الغجر ، حاولوا أن يلتصقوا بتلابيبنا مثل لعنة خبيثة . لكننا عرفنا كيف نتخلص منهم ، ومن الأكيد أن ولد لالّة النساء سيكون قد سبقنا إلى الغابة . فهو يفعل أشياء أكبر من سنه ، ويمكنه أن ينافسنا في كل ما يخطر أو لا يخطر لنا على بال . اخترقنا الأزقة المحفورة والمتربة ، المغطاة بجلطات المياه العفنة ، لأنه لم تكن هناك مجار للمياه . كنا مشينا نحو نصف ساعة حتى أشرفنا على الغابة ، وعندما تجاوزنا الطريق المرصفة المخصصة للأوتوبيس ، لاحت لنا أشباح سيارات وبشر وأبقار وماعز . في الحقيقة لما اقتربنا منهم لم تكن هناك أبقار ولا ماعز . قال حمو :

ـ إن عددهم ليس بالقدر الذي كنا نتصور .

ـ يمكن أن يكون هناك آخرون متفرقين في الغابة .

ـ إنهم لا يتفرقون أبدا لا يحلون ولا يرتحلون إلا جماعة ،

ـ يمكن أن يكونوا داخل الخيام .

أشار إلى بعض الخيام المنتشرة هنا وهناك ، مربوطة إلى جنوع الأشجار .

وقال المختار :

ـ يجب أن نتظاهر بأننا مؤدبون حتى لا يحترسوا منا .

قال عدي :

ـ انظروا ، إنه الكلب ولد لالّة النساء . يجر معه طفلين آخرين .

وقف بعيدا ينظر إلينا في خوف ، صدره عار . وكان يرتدي فقط نصف سروال ، رميته بقطعة حجر وأنا أشتمه . تجنبها وكادت أن تشج رأس أحد الصبيين .

قال حمو :

ـ دعوني أذهب لأغتصبه . إن ذلك الجرو القذر يستحق كل ذلك .

قلت :

ـ اتركه إنه لن يقترب أكثر ،

قال المختار :

ـ يجب أن نفترق حتى لا نبعث في الغجريين الشك .

ـ صحيح ، إنهم يشكون في أدنى المخلوقات . لا يبيعون لهم ولا يشترون منهم .

ـ ليس صحيحا . أنهم يبيعون للناس بعض الأشياء الغريبة ، وأحيانا يشترون منهم ما يقتاتون به ، إذا ما نفذت المؤن التي يأتون بها معهم . قلت « يجب أن نتفرق إذن » . ثم تفرقنا . ذهبت وانبطحت قرب إحدى الخيمات تحت ظل شجرة وارفة جدا ، الآخرون ، كل واحد منهم اختار طريقته للتقرب من الغجر . تظاهرت بالنوم ، فأحسست بأحد كلابهم يلعق قدمي الحافيتين .

أصبت برعب ، لكني لم أسحب قدمي للتو حتى لا أثير الكلب ، فينشب أنيابه في ساقي أو في أي مكان آخر من جسدي . نطت ضفدعة بالقرب مني على الحشائش التي تنبت بكثافة عند أصل الشجرة . رآها الكلب فتخلى عني ، والتحق بالضفدعة . أخذ يناوشها بأظافره وهو يهر هريرا خافتا . ظل يفعل ذلك طويلا حتى صارت مثل جلدة وقد تمزقت أمعاؤها وتعفرت بالتراب . سكن الكلب . ثم أقعى بالقرب من بقاياها . كان ينظر الآن إلى الأمعاء وإلى القوائم التي تحملت ضربات أظافره المتلاحقة فلم تتفسخ . سقطت بلوطة على رأس الكلب فهر ثم نبح ، وانسحب إلى مكان آخر خلف السيارة وكان صراخ الغجر يرتفع هنا وهناك ، كأنما يتشاجرون . رأيت ولد لالة النساء بدون الصبيين . يقترب مني . فقلت له :

ـ يا كلب . إذا لم تعد إلى بيتكم ، فان ما سأفعله لك لن أقوله حتى أفعله .

قال بمسكنة وجبن :

ـ تعال انظر هناك . لقد خرجت بعض الغجريات . إنهن يطبخن شيئا ما .

ـ أين ؟

– هناك . وراء تلك الخيمة .

التحق بي عدي :

– لقد تجولت قليلا . إنهم كثيرون كما لم نكن نتصور . لقد وجدت بعضهم يلعبون الورق . اقتربت منهم فابتسموا لي وتحدثوا إلي لكنني لم أفهم ما يقولون . رأيت غجريا عاريا تماما يفرغ على جسمه سطلا من الماء البارد · والآخرون لا يهتمون به إطلاقا .

– لا يخجلون من فعل ذلك . فهو شيء عادي عندهم . هل أنت متأكد أن الجسد العاري لم يكن جسد امرأة ؟

– هل تمزح ؟ إن جسمه في حجم جسم بغل ، وشاربيه في كثافة ذيل حمار .

قلت :

– أين اختفى المختار وحمو ؟
– لا ادري ، لا شك أنهما عثرا على شيء ، او هما ممددان الآن تحت إحدى الأشجار ، يرقبان الغجر عن بعد أو عن قرب ككلبين ، ينظران إلى طعام لم يستطيعا الحصول عليه .
– نذهب للبحث عنهما ، المختار له قدرة خارقة على الحصول على الغجريات ، مثلما كانت له القدرة على اصطياد النباب في الجامع .

مشى عدي أمامي ، وأخذنا نخترق جماعات الغجر المبثوثة على طول مساحة متوسطة الكبر ، كانت بعض الأباريق والمواعين منصوبة على مجامر أمام الخيام ، وقرب السيارات الأمريكية العتيقة . أختفى ولد لالة النساء عن أنظاري ، وطبعا ، أختفى الصبيان كذلك . كانت بعض العيون تنظر إلينا وتبتسم ، وبعضها لا يعيرنا أدنى اهتمام . جاء غجري صغير وأعطاني نصف برتقالة . كان للبرتقالة طعم خاص ، لذيذ بشكل لا يتصور ، أعطيت قليلا من نصف البرتقالة لعدي ، التهمه بسرعة . ركض الغجري الصغير جهة الخيمة . فخرجت أمه ، في ثياب مزركشة ومفتوحة عند الصدر ، يظهر ثدياها وشعرها الأسود الفاحم يكاد يغطي وجهها كله . ومع ذلك ظهر بريق عينيها وابتسامتها الرائعة . لكنها سرعان ما اختفت . وقال عدي :

– يا الهي ! كيف الحصول على مثل تلك الجميلة ؟

ـ لن تحصل عليها ، حتى ولو قطعت أصابع يديك من أجلها .

ـ إنها جميلة حقا .

ـ أجمل من ملاك . هيا نكمل البحث عن المختار وحمو .

استمررنا في اجتياز وتخطي بعض الحبال المربوطة في كل مكان . كنت أتساءل ، كيف يمكن لي أن أستميل غجرية واحدة ، وأنا لا أعرف لغتها ، بأية لغة أتحدث إليها . المختار يعرف كيف يتحدث بيديه ورأسه وعينيه . إنه حاذق في ذلك . مثلما كان حانقا في اصطياد النباب وهو طفل في الجامع . حاذق في كل شيء مثلما كان حانقا في اصطياد النباب . لم نعثر لهما على أثر . ولا شك أن ولد لالة النساء ذهب هو الآخر ليبحث عنهما . كل شيء ممكن . ما يمكنه أن يخطر على بالنا يمكنه أن يخطر على بال ولد لالة النساء . ذاك شيء غريب ، لكنه حقيقي ، وتكرر مرارا . إنه يشتم نوايانا ، عندما يركز نظراته فينا ونحن نتحدث . تلمع عيناه ببريق عجيب تحت حاجبيه الكثيفين ، كان له وجه يشبه الساحر ، وقال عدي :

ـ بعد قليل سوف يأتي ولد لالة النساء ، ويخبرنا عن المكان الذي اختفى فيه المختار وحمو .

ـ يستطيع أن يفعل ذلك . أعرفه جيدا . لكنه لو أتى وحده ، لماذا أخذ معه الصبيين ؟ سوف يفسد أخلاقهما . إنه ماهر في اكتشاف أي صيد مثل السلوقي .

يرتفع اللغط ، ترتفع الضحكات ، وفي مكان بعيد يسمع بكاء طفل غجري . غريب ! حتى بكاء أطفالهم يشبه بكاء اطفالنا ، عويل هذا الطفل يشبه عويل أخي الصغير ، عندما تمتنع أمي عن اعطائه ريالا ليشتري به نفاخة . وما اكثر النفاخات التي كان يفرقعها في الفضاء كما لو كان يتعمد ذلك . فتهرع اليه أمي : « يا ابن العريان . هل فطمتك على نفاخة ؟ هاك ! » . وتضربه بأي شيء يوجد بالقرب منها سواء كان حذاء ـ وما اقل الاحذية في البيت ـ او مشطا او نافوخا . فيرتفع عويله سواء اصيب او لم يصب . عويله يشبه عويل هذا الطفل الغجري الذي يصرخ الآن في مكان بعيد . غير أني لا أدري كيف يؤدب الغجر صغارهم . هل يضربونهم كذلك بالنوافيخ والامشاط والمجامر والاحذية ؟ توقف عدي ، وأخذ ينصت الى لغط داخل احدى الخيام . نظر الي كما لو كان سيقول لي شيئا مهما . لكن

ماذا في امكانه ان يقول لي ؟ فهو لا يعرف لغتهم . اوهمني بحركاته تلك وهو ينصت اليهم انه يستطيع ان يشرح لي ما يدور داخل تلك الخيمة . اطل رأس غجري ، فخفنا منه . كان كتفاه العريضان يوحيان بانه يستطيع ان يهصر ثلاثة من احجامنا . مشى عدى امامي خائفا .

ــ هيا ، قبل أن يلحق بنا هذا الوغد .

قلت :

ــ اسمع يا عدي . عندي فكرة . لا بد أن المختار وحمو ذهبا إلى العين .

ــ وماذا يفعلان هناك ؟

ــ إن المكان بشجره الكثيف يستطيع أن يخفيهما عن الأنظار . لا بد أنهما راودا غجرية أو غجريتين . وذهبا إلى هناك ليحششاهما .

ــ صحيح . هذه فكرة جيدة . ذلك ما يفعله المختار دائما . إنه يفضل الأماكن الخالية والمعزولة .

تركنا الخيام والسيارات خلفنا ، مشينا في طريق مترب يتعرج بين الأشجار ، النباتات والحشائش على جانبية ، طريق سوته أقدام البشر ، وحوافر الدواب . يمتد هذا الطريق حتى يبلغ العين . كنا نعرفه جيدا ، لأننا كنا نختلف إليه لاصطياد العصافير . كنا نحرق قطع الكاوتشوك ونطلي بها سيقان بعض النباتات ، ونغرسها حول العين حتى تقع تلك المخلوقات الصغيرة مرتعشة مرعوبة في أيدينا . وحول العين شجر كثيف لا يشبه شجر البلوط ولا يعطي ثمرا . وقال عدي :

ــ انظر ، ولد لالة النساء مرة أخرى .

كان واقفا خلف جذع شجرة ، وقد ترك الصبيين في مكان ما ربما . ينظر إلينا مثلما تنظر الأرنب إلى الصياد قبل أن تفر ، ينظر في خوف ، وفي تحد أيضا . قلت لعدي :

ــ لا يهم . ربما يكون قد اكتشف وجود المختار وحمو .

ناديت عليه . أخذ يتقدم منا في توجس . وقف بعيدا عني ببضعة أمتار . حك أنفه

الذي التصق بأرنبته مخاط . وتوقدت عيناه تحت حاجبيه الكثيفين . قال وهو يشير جهة العين .

ـ إنهم هناك .

ـ من هم ؟

ـ المختار وحمو والغجر .

قلت لعدي :

ـ إن ما يخطر لهذا الملعون شيء غريب . ألم أقل لك ؟ ما نفكر فيه يكون هو قد فعله .

قلت :

ـ هل معهما بنات ؟

ـ نعم معهم بنات . كما أني رأيت بعض الغجر الذكور يحومون حول العين . تركناه جامدا في مكانه . ولا شك أننا سنجده قد سبقنا إلى العين . وقد يصل عن طريق لا نعرفه نحن . يستطيع أن يفعل كل شيء لأنه ولد لالة النساء . وكل ما يمكنه أن يخطر أو لا يخطر على بال إنسان ، يخطر على بال ولد لالة النساء . اقتربنا من العين . كانت الأشجار المحيطة بها كثيفة ، قصيرة ومتشابكة . لم نر الغجر الذكور ، ولم نر أحدا . قلت لعدي :

ـ لا بد أنهما حششا الغجريات .

ـ ولا بد أنهما فعلا بهن ما شاءا .

ـ يجب ألا نفاجئهم . سوف نتجسس عليهم .

تصورت خرير ماء العين الهادىء ، والعصافير وهي ترف بأجنحتها بصعوبة بين سيقان الأعشاب المطلية بالكاوتشوك المحروق ، حتى تضغط عليها أكفنا . فينبض جسدها الضعيف ويرتعش دافئا في الكف . يحرك العصفور الصغير رأسه وينظر يمنة ويسرة . وقد يصدر صوتا ربما كان استنجادا . وقال عدي :

ـ نذهب من الناحية الأخرى ، ربما يكون ذلك أفضل . ولا تكون فيه مفاجأة لهم .

قلت :

ـ لنفترق يكون ذلك أحسن .

اختفى عنى لحظة . ذهبت من الجهة الأخرى ، ورأيت العين . لم يكن هناك أحد . كان الماء يلمع تحت أشعة متسربة من بين العرائش والأغصان . ولم يكن هناك أثر لبشر . كانت هناك علبة مربى فارغة وصدئة ، وفردة حذاء قديمة ممزقة . ولم يكن هناك أثر لبشر . لا شك أنهم هنا أو هناك بين الأشجار . المختار يكون دائما حذرا في مواقف مثل هذه . سمعت صوت أغصان صغيرة تتكسر . ذهبت جهة الصوت . رأيت عدي يسير بتلصص . محنيا قامته بين الأغصان . وهو يدفعها بكف ، صحت به فالتفت إلي :

ـ أنت ؟

ـ نعم . لم أجد أحدا .

ـ وأنا أيضا .

ـ لا بد أن نبحث عنهم . لا يمكن أن تكون الأرض قد ابتلعتهم .

ـ كل شيء ممكن وقوعه . أرض العين مسكونة .

ـ اسكت . تسكنك جنية ! .

أخذنا ندور في المكان ، حول العين ، غير مصدقين أنهم لم يكونوا هنا . هل تخطىء فراستنا . ثم إن ولد لالة النساء لا يكذب . وقال عدي :

ـ لا بد أن نعثر عليهم .

مشينا في اتجاه آخر ، غير الطريق الذي أتينا منه . وكانت حشائش في المكان . تستطيع أن تغطي نصف قامة الأنسان ، حشائش ونباتات السرخش ، ذات الأوراق التي تشبه المناشير ، توقف عدي ، وأخذ يرهف السمع :

ـ إنهم هناك . من غير شك . هل تسمع ؟

لم اكن أسمع شيئا .

ـ احترس . لقد سمعت شيئا كالضحك .

اقتربنا قليلا . التقطت أذناي بالفعل أصواتا آدمية . بعد ذلك رأيت غجرية شابة تقف وسط حقل السرخش ، وهي تلقي بشعرها الأسود إلى الخلف . لم ترنا . عادت للاختفاء مرة ثانية . قلت :

ـ ترى ماذا يفعلون هنا الآن ؟

ـ انهم يتحششون .

ـ هل نلتحق بهم ؟

ـ لا . ليس الآن .

ـ إني أريد أن أتحشش معهم .

ـ لا تفعل . إن المختار وحمو ، يعرفان أننا هنا . سوف يناديان علينا في اللحظة المناسبة .

رأيت حرباء صغيرة ، تعبر عند قدمي ببطء ، خفت منها ، لأنها توقفت وأخذت تنظر حواليها ببلادة . أمسكت بعود ، وضغطت به على ظهرها قاومت ببلادة كذلك . قال عدي :

ـ دع عنك تلك القذارة . أخ ، تفو !

وأضاف عدي وهو يشرئب بعنقه :

ـ انظر هناك . غجري !

نظرت حيث أشار . كانت قامته طويلة فارهة . وجهه أسمر ملوح . كانت ملامحه صارمة . يقف بعيدا وينصت . هل هو الآخر يتحشش معهم ؟ وقال عدي :

ـ إياك أن يكتشفنا .

رأيناه يخرج سكينا كبيرة من تحت حزامه . سار بحذر جهتهم . لا بد أنه تحشش وسوف يرتكب جريمة . صرخ عدي في رعب :

ـ حمو !

أطلت رؤوس ، من حقل السرخش . اهتاج الغجري . صوب السكين جهتنا ، ثم

جهتهم . احتار في أي جهة يطلقها . كان يركض ويتعثر بين النباتات ، سقط مرات ، وهو يتمسك بما أمامه أو حوله . رأينا حمو والمختار يفران ، والفتيات الثلاث ظللن جامدات في مكانهن . كنا نركض ونركض وسط الغابة ، توقفنا في مكان معين نستعيد أنفاسنا . قال حمو :

ــ لو لم تكن معه السكين ؟

رد عدي :ــ ماذا كنت ستفعل ؟ إنك أجبن من دجاجة . لنذهب قبل أن ينادي على الغجر الآخرين .

وقال المختار :ــ كانت تلك القصيرة رائعة .

قلت أنا :ــ سوف نتفرج عليك ، عندما تصاب بذلك الشيء .

اعشاب تلتف حول اعناق الشجر

هاني مندس

« عندما كنا في الفراش
جثة الى جانب جثة
تذكرت حبي الحزين
فبكيت »
بودلير

ملاحظة للقارىء على هامش القصة :

كان أنا الى هذا الحد او ذاك . وما زال ، في لحظات معينة ، يشبهني أو يشبه غيري . أضعته عمدا بسبب دوافعه وحساسيته الساذجة . الا انه لا يشبه النماذج ، التي ترتد في مراحل الانعطاف الحادة ، الى نوع من الحسية والذاتية المبتذلة . فما ميزه وانقذه ، في ما بعد ، انه كان يملك قابلية مرتفعة من الحس والوعي النقدي ، الأمر الذي حال بينه والانزلاق بعيدا ... فرغم انه كان حائرا بين المتعة والفرح ، فانه لم يقع في البئر !

لم يكن يعرف ماذا يفعل ، فمر في مرحلة من القطاف أو العماء استغرقها في البحث عن العزاء والثقة والغبطة دون مشقة . استبدل الاشياء وحمل العلاقات ما لا يمكن أن تحمله . كان في قرارته يشعر انه ضيع وأهدر شيئا ما ، أو أنه لن يصل الى أية نتيجة . طغت على حساسيته وممارسته النقمة وتخابث الذكاء . بدا كأنه فقد أصابعه الخمسة ، فابتكر من عجزه اصبعا ، وحاول ان يبحث عن رجليه بين العكاكيز .

ما زال شيء منه في داخلي ، وهو يزورني في لحظات الضعف والارتباك الانساني . لكنه مختلف دائما ...

انه يشبه آخرين بقدر أو بآخر . الا انه لا يشبه أحدا ، لكونه لا يشبه حتى نفسه اذ كيف يمكن أن يشبه ما لا يرغب أن يكونه ...

قصـــة

القصة :

سرت في كل مكان ، على التراب الرطب والناشف ، على الارصفة والشوارع المعبدة والجبلية ، وبين مسامير اشارات المرور ، سرت بعد أن تخلى عني كل نور وثقة ، فأنا لم أفرح بجوار حدائق الزهور ، وبين الجميع ازداد خوفي واضطرابي ، وبقيت سائرا بعد هربي الثابت ... كنت أبحث عن مقر أفضل للعالم تكون فيه الحياة أقل بؤسا وحزنا . وبعد كل المتاعب التي لقيتها خلال هربي وحربي الصامتة المدفوعة بفضولي وادعائي ورومانطيقيتي المشوهة التي تأبى الا ان تمنح بعض الاشخاص والاشياء التافهة صفات أرقى وأنبل ، بعد كل ذلك كنت أقول : هل يمكن أن أسمع صوتك الجميل الذي يحضر الثقة ويذهب بصداع الوحدة ودوامات الكره الذاتي ؟!

لا ريب انني عثرت عليك هنا ، قرب الشوارع والبيوت التي وجدت نفسي فيها ، وكان حبك الصلح الدافىء ، الشيء الوحيد الجميل الذي لا يذكرني بالمضايقات والحزن .

وهكذا صممت أن أبحث عنك ثانية ، حاولت ان أتذكر أين كنت وكنا ، المنطقة والمناخ والزمن .. قلبت الصفحات والكتب والتجارب ، وذهبت بنفسي لابحث عنك ، عن الراحة العميقة والثقة العميقة والنوم العميق وكل ما هو عميق .. ذهبت ورجعت وسرت ووقفت وقررت والتهمت سائر الافعال الموصلة لكي اعثر عليك . كم بارعة في الاختفاء ؟

وبدا لي أن وجودك يكاد يكون مستحيلا وسط هذه المضايقات والمتاعب . لكنني كنت غبيا وعنيدا . وهكذا بدأت هذه الحكاية موغلة في القدم والوجع .. هكذا قررت عرض نفسي للبيع . وسرت في الشوارع أمشي فوق التراب وعلى الارصفة المتسخة ، وشاهدني المارة ونظروا الي ... واستمروا في سيرهم . وبقيت واقفا انتظر . وكانت العيون تحدق ، تنشب نظراتها في وجهي وتنسحب حين لا تجد ما لا يثير اهتمامها ، وسرعان ما تنبل وتنسحب العيون ، العيون الناضبة ، الزجاج الناضب والعيون ... ازددت ارتباكا وحيرة ، وفكرت ربما كان شكلي ليس بالمغري أو السوي . وفي اليوم التالي سرحت شعري وتأنقت وارتديت ياقة بنفسجية وحذاء يتوهج بالتهذيب والاغراء ، ودارت حولي العيون ولم تقع علي ، فغرت من أناقتي وملابسي المحترمة وفي الليل انهيت عهد منافستها الخطرة .. وهرعت الى الشوارع والاصدقاء الشوارع ، أصيح ، أستنجد ، وأكاد أختنق ، وقد ملأ قلبي اليأس . وبدون تردد نزعت أسناني وأعضائي وألقيت بأجهزتي الآدمية أمام أعين الوحوش المتربصة . ولكنهم تساءلوا هل هذا لحم بقر جيد ؟ قلت : اجل انه جيد .. وبدا أنهم يشكون في الأمر . وهكذا بقيت في المزاد العلني مفككا ، مضحكا ، حزينا ، على حافة الموت المدني .

وقلت لهم ، لها : انني أبكي . أما هي فلم تكن امامي . لكنها بلا انذار قفزت

فجأة ، لم أصدق حتى ذهبت ... فصدقت . كم أضعتها بسبب بلادتي واطمئناني ! ولكنها دائما ، كانت تقفز من جديد أمامي ، ولا أصدق حتى تذهب .. هل كنت أرغب في الضياع ؟ وهل كانت هي هي حقا ؟ أم انها حجة التسكع الروحي ؟. كنت أحار وأبحث عنها مجددا ، فالحياة لا تطاق في غيابها ، ومع ذلك كانت حضورا في الغياب ، وغيابا في الحضور . انها تسمعني ، بينما تتحرك شفتاها بعنوبة وقدسية ، وأناملها الرائعة انطلقت لتهدىء من روع وجهي .. وتنفس جزعي الروحي قليلا ، والغضب المحتقن أخذ يضعف ، أصبح فقيرا هذه المرة والغنى لي .. قلت : هل أنت الحب المنتظر ، النصر ، الثقة ؟ لماذا لا ترتدين جواهرك ، أين حاشيتك الملكية أو الاميرية ، اين النصر وردهاته البحرية العامرة بالانتشاء والنسيان .. كيف تجمعت وتكثفت وتكونت هكذا على جزيرة من الاحلام الدامية التي أعدت خصيصا للحالمين والخطرين والمنفيين ومرتكبي الجرائم ! أنت نفسك لا شك . ذات النظرة والوجه . المنتظرة الموعودة ، أنت الكنز المختبىء ، وها وجهك يبتسم كخواطر الذهب والحجارة الكريمة التي تجاوزت سن الطفولة وانقلب حبها غيظا واستياء ...

استطردت وأنا شبه نائم : وستصبحين زوجتي .. وعيناك ترمقانني باعتزاز . كم سمعتك تتحدثين بغير الكلام الهزيل المحاصر باللفظ وحركة الشفتين الباردتين : « سأغطيك بشعري كله » . شعرك الليل الكثيف ، ألحان الغابات الحارة ، النسيان . لم لا تقف الدورة البلهاء للقرص الملتهب المشرق الغارب القارص الحرارة ؟ شعرك هذا الحنين المتحقق على وسادة الليل الجديد النائم قربي ، الليل الحافل بالمعجزة واخلاص الوعود القاسية . آه كم انا سعيد يا عزيزتي ، اجل سنكون سعداء معا ... وكم سأغير من الألفاظ والأشياء والحياة ، سيصبح كل شيء حنونا ، جديدا ، وسيكون هناك الموت ، ايضا ، سلاما آخر ، وتأكيدا لطمأنينة الحاضر ، الموت ، المستقبل ، الحب ، أحبك ...

ما هذا ؟ هل انتهى سندويتش الحنين والحلم . أينَ كنت ، هل كنت ؟ لقد كنت ... وتنبش أصابعي الغرفة ، تقفز عيوني على الجدران ، كم طلاؤها باهت من دونك ؟ وأتوسل ان تبقي ، لكنني أعثر على أسناني النقية وشعري وأعضائي الآدمية . أضعها كلها من جديد وينهكني التعب .

زنبقة مائية تتطاول وتصيح هلعا . وجوها لا تستقر تعابيرها .. أغمض عيني . أخاف ، فأقلب كل شيء بحثا عنك .. كم بارعة في الاختفاء .. وأخيرا أعثر عليك . لا . هل هذا أنت ؟ أية امرأة أنت ؟ أشمك وأعدو فيك ، ألتصق بك ولا أنظر . آه ، كم مروع خوفي .. أيتها الشجرة التي ألوذ بها لاجئا من كل ما يلاحقني ويخيفني ، أهزك طالبا

العزاء والفضاء . أين ألحان الغابات الحارة ؟ لا أسمع سوى انفاسها شبيهة بثيران الحلبة . أين المتفرجون ؟ لا آبه لشيء ، لقد ذهبت مرة أخرى .. ربما « حدث كل هذا في الذاكرة الاستوائية »...

انبش مختلف الزوايا ، فلا تفوح الا أجساد الأيام المنتنة ، ولا يطفو الا نفايا الحوادث والمغامرات المبتذلة . اهرب من هنا . هنا غير ممكن .. أين يباع الاحتمال والصبر ؟ وأنت ، من أنت ؟ حين أجدك أعدو وألتصق ، وهكذا أخسر دائما ..

أين النصر وردهاته البحرية ، أين البنفسج ؟ يجب أن يمنعوا بيع البنفسج في الأسواق ، فهو حزين ، حزين اللون ورائحته تثير دبابير الذاكرة . يجب أن يمنعوا أنا وأنت . يمنعوني من الجزع ، ومن أفكار الصحراء هذه التي تسلمني اليك ... أيها الجسد العدو ، ايتها المرأة التي التصق بها ، لماذا يتأرجح لحمنا دون مبرر بينما نحن نكاد نختنق ؟ هل هذا الفعل الجنسي المقطوع الجذور والمبالغ فيه ، هو رد فعل على غياب الانتاج والتقدير الاجتماعي ؟

سيدتي ، اليك هذه المرثية العقلية ، بعد أن شاركت أجسادنا في حل هذه الأزمة المستعصية :

« ان نتائج الفعل الجنسي المبالغ فيه بصفة خاصة ، توحي بانهيار الدعامة الموازية لحالة الانسجام والتوافق . والاصح ان كل فعل حزين يتناقض مع اتجاه المشكلة القائمة . فحين يطغى الحزن على الفعل لا نرى سوى اجسادنا وجدران غرفنا المعتمة .

والواقع ان هذه النتيجة تؤكد أهمية معالجة مشاكل الحياة الاقتصادية والاجتماعية التي يرتبط تحسنها بسمو المواقف المعنوية لليائسين والمتعبين والمضطهدين . فلا يمكن أن نتصور أن هذا الجانب بعيد عن تناول الجانب المعنوي أو الروحي كما يسمى .

أيها السادة ، ان القصور الذي تواجهه قدرة التغلغل المثيرة في حل هذه المشكلات هي أساس الصعوبة في فكرة العدالة المحلية أو الدولية . انها مشكلتنا العامة سيدتي تتعرض لهذه الاعتبارات الاساسية ! ان هذا السيرك الجنسي الذي نصبناه تكفيرا عن عذابنا وآلامنا الانسانية ، هو بورصة متخصصة أقيمت لعلاج المشاكل الاجتماعية المتأزمة في هذا العصر .

ان عملنا هذا قد تعرض للخسارة نتيجة المزاحمة والمضاربة والشكوك والمخاوف الكبيرة . فليس صحيحا كما يقولون ، ان الرفاهية هي المجد المسائي الوسيم الضارب الى السمرة حيث تبدو فناجين الشاي على الشرفات ، بين أيدي الشاربين كسلاسل كبيرة من الحديد .

أيها السادة ، سيدتي ، هكذا لم ترق لي فكرة طواف المصابيح والمصاحبة السطحية

العابرة ، وهز الرأس التعس الذي تسمم بالتحيات والافكار المسبقة . مرحبا أيها الرأس نو الوقت الطويل الذي يجلس قبالتي . اجل كنت أنتظرك لأتأمل بزوغ معمل الابنوس الذي سينقذنا من هذه الريح المالكة لزمام ،تتنفس الانساني والحيواني .

سيدتي ، الكلمات تسيل داعية الى اجتماع طارىء في غرفة العقل الباردة . فمن سيلبي الدعوة ليرى الاسوار التي شيدوها خشية السرقة والاغتيال السياسي الذي ازداد في هذه الايام الخطيرة » ؟!..

آذان ملتهبة ...

لكني أعود فأقول : الاهتمام جيد منك ، وخاصة حين لا أستطيع حتى البكاء ...

ودخلت المرأة العارية ، وكانت نظراتها تصعق ما تبقى ، وتشعل الرماد . وقالت : دع عنك هذا التعب . تعال . انا ما زلت في انتظارك ، وابتسمت . وجعلت أناملها تصعد وجهي ، تعزف الحنان . وأضافت : لم فعلت بنفسك هكذا ، ألا تعرف ان هناك من يهتم بك ويريدك كلية له ؟ وكدت اصرخ محتجا على هذا الاستحواذ غير المبرر . لكنها أمسكت بيدي وقالت بعفوية لا تتكلم ولا تذهب ، لا تكن خجولا يا عزيزي . أجبت : أين تعلمت كلمة لا تذهب الجميلة هذه ؟ ابتسمت بزهو وقادتني داخل الغرفة . قلت : أين يجب الجلوس ؟ أجابت : هنا على السرير ، وانزع حذاءك . جلست على السرير ونزعت حذائي . وأضافت : خذ راحتك واجلس كما تشاء . جلست كما تشاء . وأخذت تنزع ثيابها بهدوء . أشحت بوجهي كي لا تقول اني بدون تهذيب . لكنها قالت : تشجع يا عزيزي انك تبالغ في الأمور دائما ، لا تكن هكذا . ثم أخذت تقوم ببعض الحركات السويدية الرشيقة تمهيداً للنضال المنتظر . ودخل الخوف نفسي فجأة ، وسمعت موقفي الحرج في أذني . لا أحب هذه المقدمات انني رجل لا أحتمل الاستعداد والطقوس وكل هذه الأنوار التي تشع في الغرفة . يجب ان تطفىء الانوار والاستعدادات كي تذهب وجوهنا ، ولا نرى بعضنا بعضاً ، وليرحل كل منا بطريقة ما ...

توقفت أخيرا ، وأخذت نفسا طويلا ، ثم اقتربت . وقالت : لا تبتعد . وزحفت نحوي والانوار والخوف يشعان بيننا . آه ــ هذه وحشية يا آنسة . فلم تعبأ . ودخل لسانها في فمي ، دون أن أرغب .

ابتعدت في منتصف الشهوة ، وقالت : مهلا ، سأعود ، نسيت شيئا . أجبت : بلى ، اسدلي الستائر ، وتعالي لنقامر في الامر ، ما دمنا لا نملك سواه . لكنها خرجت من الغرفة عارية ، وأرسلت قبلة في الباب ، وأومأت لي أن انتظر .

امتدت جدران الغرفة ، وبدأت تتباعد كضباب رقيق . وامتلأت الغرفة بالاسرة وكلها فارغة وبيضاء . هل هذا مستشفى ينتظر المصابين في حادثة ؟ ووقف أبي وأمي

قصـــة

واخوتي بجانب سريري . « ماذا تفعل هنا » ، هتف والدي . قلت : انتظر يا والدي . اجابني : تنتظر من ؟ ودخلت المرأة الغرفة بثياب السهرة . فأومأت نحوها . اقتربت مني وحيت العائلة الكريمة بأطراف أناملها . وجلست قربي على السرير ، وقالت : لماذا وجهك شاحب يا عزيزي . لقد قلت لك أنني سأعود ، فانظر كم أنا مخلصة . والتفتت الى أمي وابتسمت قائلة : مسكين انه يحتاج الى عناية خاصة . وأخذت تنزع ملابسها قطعة قطعة . واقترب والدي منها ووضع احدى يديه على خدها والاخرى على ثديها وقال لها : كيف حالك يا عزيزتي ، لقد كبرت فجأة ، كيف العائلة ، والوالد واخوتك والعمل ؟ وأجابته : بخير ، بخير ، كلهم بخير . واقترب اخوتي بدورهم منها وقالوا : ألا تتذكرين حين كنا نلعب معا لعبة « الاستغماية » . وكانت تبتسم وتنظر نحوي مزهوة بهذا الاهتمام . أنت زعيمة سياسية يا آنسة ، شعبيتك تؤازرك وتلتصق . لكن متى تأتين ؟ وجلست بعد ان تعرت تماما ، والكل حولها يسألون ويحدثون وهي تجيب بلباقة وحيوية وتفاهم ايجابي . انت رئيسة جمهورية لم يتم انتخابها رسميا بعد . وهل هذه اللباقة البادية منك هي ضمن اطار دعايتك الانتخابية ؟

ترسلين الوعود والزهور غافية في المساء . وأمي تقول : سنتحدث في ما بعد ، ليس هناك متسع من الوقت ، والعمل يتراكم ، وفي الامر مسؤولية ، انهضوا . واخذت صابونة من جيبها وهددت قائلة : سأغسل وجوهكم . فخافوا ووقع بعضهم ، بينما هم يبتعدون قليلا محدقين في جسد المرأة المبتسمة . اما هي ، فاقتربت مني وأخذت تنزع ملابسي والعائلة تنظر بغيظ وغيرة . قلت للمرأة : عيب هذا أبي وهذه أمي وهؤلاء اخوتي . أجابت : اعرف ذلك ، وهم لطفاء . لكنني قلت : غير ممكن أمامهم ، سأخرج وقالت : أنت جبان . ثم وقفت لتعلن النبأ بصوت مرتفع . واقتربت مني والتصقت غير آبهة بلياقتها السابقة . هل تخلت عن ترشيح نفسها لانتخابات الرئاسة ، ام انتهى الموسم الانتخابي ؟ الا انها لم تنس ان تستدير وتقول : « ليلة سعيدة » !

في الصباح لاحظت رغم سقوط الاغصان اليابسة الثلج الابيض وهو يلتقطها ، مغطيا عبير الازهار الراقدة في التراب .

الجنون الاميركي

ادوار سعيد

في العشرين من يناير ١٩٨١ تم اطلاق سراح ٥٢ أميركيا كانوا قد سجنوا في مقر السفارة الأميركية في طهران لمدة ٤٤٤ يوما وغادروا ايران نهائيا . وبعد عدة ايام وصلوا الولايات المتحدة فرحبت بهم البلاد بسعادة فائقة لرؤيتهم وقد عادوا . وأطلقت تسمية « عودة الرهينة » على اسبوع اعلامي حافل إثر هذه العودة . فقد تم بث تغطيات تلفزيونية حية استمرت لساعات وامتازت بالتطفل واستثارة الشفقة بينما كان « العائدون » ينقلون الى الجزائر ثم الى المانية والى « وست بوينت » وواشنطن وأخيرا الى مناطق سكنهم . واحتفاء بهذه المناسبة قامت الصحف والمجلات الاميركية باصدار ملاحق خاصة تراوحت في مستواها من تحليلية وذات اطلاع واسع على حيثيات الاتفاق النهائي الذي توصلت اليه ايران والولايات المتحدة ، الى تمجيدية بروح البطولة الأميركية وتعنيفية بالهمجية الايرانية . وفي ثنايا هذين الموقفين ظهرت قصص عن معاناة المحتجزين باسلوب متأنق اعتمده صحافيون متمرسون للاشارة الى ان عددا غفيرا من علماء النفس يتشوقون لتفسير ما تعرض له الرهائن في الواقع . وشعبت النقاشات وتطرقت الى شؤون الماضي والمستقبل فكانت حادثة الاحتجاز هي الحد الفاصل الذي اعتمدته الحكومة الاميركية في الأخذ بأبعاد تلك الشؤون . تركز التحليل الآخذ بوقائع الماضي حول عما اذا كان يتوجب على الولايات المتحدة أن تبرم اتفاقية مع ايران . في ٣١ يناير هاجمت « النيوريببلك » New Republic« الفدية » وحكومة كارتر لاذعانها لمطالب الارهابيين ، ثم أن الصحيفة أنحت باللائمة على مجمل قضية المناقشات القانونية للتعامل مع المطالب الايرانية ، وعلى اللجؤ الى الوساطة التي قامت بها الجزائر التي « تشتهر بايوائها الارهابيين وتمنحهم الفديات التي يحصلون عليها » . أما النقاش المتعلق بشؤون المستقبل فقد انحصر في الحرب التي أعلنتها حكومة ريغان ضد الارهاب : هذه القضية اذن ، وليس قضية حقوق الانسان ، سوف تحتل مركز الصدارة في

السياسة الأميركية ، وحتى لو تطلب ذلك دعم « الأنظمة القمعية المعتدلة » اذا ما كانت هذه الأنظمة حليفة للولايات المتحدة .

وعلى نهج مماثل أشار بيتر ستيورات في صحيفة « كريستشن ساينس مونيتور » Christian Science Monitor الصادرة يوم ٢٩ كانون الثاني (يناير) الى انه من المتوقع ان تشتمل محاضر جلسات الكونغرس على « الفصول المتعلقة باتفاقية اطلاق الرهائن ... معاملة الرهائن ... قضايا الأمن في السفارات ، اضافة الى قضية ولدت بعد تمعن ، الا وهي مستقبل العلاقات الاميركية ـ الايرانية » . وعلى نحو مشابه لضيق افق نوعية القضايا التي كشفت عنها وسائل الاعلام الاميركية في مراحل الازمة (مع استثناءات قليلة) فانه لم يتوفر أي تبصر فيما كان يعنيه التململ الايراني وما سيتمخض عنه في المستقبل وما يمكن الاستفادة منه . قالت صحيفة « صنداي تايمز » Sunday Times اللندنية في عددها الصادر يوم ٢٦ كانون الثاني (يناير) بأن الرئيس كارتر نصح وزارة الخارجية الاميركية قبل مغادرته الحكم بـ « تركيز الاهتمام العام باتجاه خلق موجة من الاستياء ضد الايرانيين » . وبغض النظر عما اذا كان هذا الكلام صحيحا ام لا ، الا انه يبدو معقولا طالما انه لم يلتفت أي مسؤول حكومي ، اللهم سوى بضعة معلقين وصحافيين ، الى اعادة النظر في التاريخ الاميركي الطويل من التدخل في شؤون ايران ومناطق اخرى من العالم الاسلامي . ثم كثر الحديث عن ضرورة تمركز قوات عسكرية في الشرق الاوسط : وبصورة مغايرة للواقع. فحين عقد مؤتمر القمة الاسلامي في الطائف تجنبت وسائل الاعلام الأميركية ذكره .

لقد تواكبت زمنيا الدعوة الى إنزال القصاص والتأكيدات الجازمة باستعمال القوة الاميركية مع بث معزوفة مفصلة عن تجربة الرهائن وعودتهم منتصرين . وتحول الرهائن رأسا الى ابطال (مما أثار حفيظة عدة محاربين قدامى ومجموعات من أسرى الحرب السابقين) ورموزا للحرية ، فتغير حال الآسرين الى بهائم لا تتملكها عاطفة انسانية . أما صحيفة « نيويورك تايمز » New York Times فقد علقت في افتتاحيتها يوم ٢٢ كانون الثاني (يناير) قائلة : لتكن الساعات الاولى بعد اطلاق الرهائن ساعات هياج وغضب ، الا أن الصحيفة ، وبعد تفكير ، طرحت السؤال التالي في عددها يوم ٢٨ يناير : « ما كان المفروض القيام به ؟ أكان نسف المرافىء ام انزال رجال البحرية أم اسقاط بعض القنابل ممكنا أن يرهب عدوا متفهما . لكن ، هل كانت ايران ـ وهل هي الآن ـ متفهمة ؟ » . أما فرد هاليداي ، فقد أشار في صحيفة « لوس انجيليس تايمز » Los Angeles Times يوم

٢٥ كانون الثاني (يناير) الى ان هناك مواضيع كثيرة في ايران يمكن توجيه النقد اليها ، فالدين والمد الثوري المتقدبرهنا عن عدم قدرتهما على توفير الجو الملائم لنشوءدولة حديثة تتولى اتخاذ القرارات اليومية لما فيه فائدة الشعب بأكمله . فعلى الصعيد الدولي كانت ايران معزولة الا انها كانت غير محصنة تجاه التدخلات الخارجية . وعلى هذا القدر من الوضوح كانت معاملة الطلاب الايرانيين للسجناء في السفارة ، فهم لم يكونوا لطفاء معهم . حتى ان الـ ٥٢ سجينا انفسهم لم يذهبوا الى القول بانهم قد عذبوا وتعرضوا لعمليات وحشية منظمة : يظهر هذا جليا في شهاداتهم اثناء عقدهم مؤتمرهم الصحافي في « وست بوينت » (انظر « نيويورك تايمز » New York Times ، ٢٨ كانون الثاني (يناير)) ، حيث اشارت اليزابيت سويفت الى التحريف الذي اوردته مجلة « نيوزويك» News week لما قالته ، فاعتبرت سويفت ان المجلة اختلقت قصة التعذيب (التي تناقلتها وسائل الاعلام بشكل مضخم) والتي لا تمت الى الواقع بصلة .

لقد أحدثت « عودة الرهنية » قفزة رهيبة ، في وسائل الاعلام ، والراي العام بشكل اوسع ، انطلقت من تجربة خاصة محزنة وطويلة في عذابها الى تعميمات ضخمة تناولت ايران والاسلام . ومرة ثانية نقول ان البواعث السياسية لتجربة تاريخية معقدة قد طمست وغابت عن الأذهان . ونعود الى حيث بدأنا . فقد اعتبر بوب انجل في « أتلنتا كونستيتيوشن » Atlanta Constitution يوم ٢٢ كانون الثاني (يناير) ان ايران قد تحولت الى موئل لرجال الدين المهووسين ، أما كلير سترلينغ فانها اشارت في مقالتها في صحيفة « الواشنطن بوست » Washington Post (٢٣ كانون الثاني (يناير)) الى ان قضية الرهائن ليست سوى مرحلة من « عهد الرعب الاول » الذي بدأه الارهابيون ضد الحضارة . وعلى الصفحة نفسها من البوست قال بيل غرين ان البذاءة الايرانية تقوي دفة الاحتمالات بان تتحول « حرية الصحافة » التي تعرض الوقائع الاخبارية عن ايران الى سلاح موجه تماما الى قلب الوطنية الاميركية ومباهاتها بنفسها . الا ان هذا المزيج الرائع القائم على الثقة وعدم الاطمئنان يتقلص بعد قليل حين يتساءل غرين عما اذا كانت الصحافة قد « ساعدتنا » على ان تفهّم « الثورة الايرانية » ، وهذا سؤال يجيب عليه بوضوح مارتن كوندراك في « وول ستريت جورنال » Wall Street Journal (٢٩ كانون الثاني (يناير)) حين قال بان التلفزيون الاميركي ، وفيما عدا استثناءات نادرة ، « قد عالج الازمة الايرانية على اساس انها استعراض سخيف يظهر فيه ما هب ودب من التشنج » .

وعلى النقيض من ذلك فقد ادرك بعض الصحافيين جوهر المشكلة ، فأقر هـ . د . س .

غرينواي في « البوسطن غلوب » Boston Globe (٢١ كانون الثاني (يناير)) بأن « الاهتمام الاميركي الفائق بأزمة الرهائن وعدم الالتفات الى القضايا الملحة الاخرى قد الحق خسارة عظيمة بالمصالح الأميركية » . وقد توصل الكاتب الى استنتاج واضح : « ان التغيرات دائمة وهي امر واقع وان الحكومة الاميركية الجديدة سوف تتوجه الى معالجة شؤون القوى في نهاية القرن العشرين » . في اليوم نفسه كتب ستيفن ارلنجر في « الغلوب » Glope فامتدح كارتر لحله الأزمة وبالتالي لأنه نجح في اضفاء صفة العقلنة على الأزمة والحد من طابعها العاطفي . في ٣١ كانون الثاني (يناير) انتقدت « النيو ريببلك » New Republic « هذا العالم المتزايد في تناقضه » ، وبكلام آخر فانه من الأنسب معاملة ايران على اعتبار انها عنصر هدام في عملية اعادة بناء القوة الاميركية ومحاربة الشيوعية . والحقيقة ان هذا الخط العسكري في تفكيره قد ارتفع الى مصاف العقيدة الاميركية شبه الرسمية . فقد ادعى روبرت تكر في مقالته « اهداف القوة الاميركية » (فورين أفيرز Foreing Affairs ، شتاء ١٩٨٠ ــ ١٩٨١) انه يحاول التوصل الى خط توفيقي بين دعاة مبدأي « نهضة اميركا » و« عزلتها » . اما بالنسبة الى الخليج العربي وأميركا الجنوبية فان الكاتب يقترح سياسة صريحة تقضي بالتدخل المباشر طالما ان الولايات المتحدة ، على حد قوله ، لا تسمح بحدوث اية تغييرات في الاوضاع الداخلية فيها او باتساع رقعة النفوذ السوفياتي هناك . وفي كلتا الحالتين فان الأمر يترك للولايات المتحدة في اتخاذ قرارها لتحديد نوعية التغيرات التي تسمح او لا تسمح بها . ويزامل هذا الموقف رأي ريتشارد بايبس ، من جامعة هارفرد الذي يشير على الحكومة الاميركية الجديدة باعادة تصنيف العالم الى معسكرين فحسب : الاول يشمل الدول المتعاطفة مع الشيوعية ، والثاني يشمل الدول المعادية للشيوعية .

ولئن كانت عودة الحرب الباردة تستدعي تصلبا جديدا ، الا انها قد أسهمت في ايقاظ الوهم الذاتي . وعليه فان معسكر الاعداء يشمل كل من يطالب الغرب بالنظر في ماضيه ، ليس بدعوى الشعور بالذنب بقدر ما يعمل ذلك على الوعي الذاتي : ولم يلتفت الى كل من نادى بذلك . وعلى المستوى الرمزي فقد برز مثال واضح على ذلك حين انعقد المؤتمر الصحافي في « وست بوينت » ، فقد اعتبر احد الحضور ان « حكومة الولايات المتحدة قد وصلت قمة النفاق اذ تتحدث عن عمليات التعذيب » ، لا سيما وان الولايات المتحدة قد حرضت على تعذيب الايرانيين ابان الحكم البهلوي . لمرتين قال بروس لاينجن ، كبير الدبلوماسيين في السفارة الأميركية في إيران ، انه لم يسمع التعليق ، ثم انه انتقل بسرعة لمعالجة الموضوع

نفسه والذي يمت بصلة الى الوحشية الايرانية والبراءة الاميركية .

ولم يصدر عن اي خبير أو صحافي ذي شأن او موظف حكومي اي استفهام عما كان ليحدث لو ان جزءا بسيطا من الوقت الذي كرس لتغطية عملية الاستيلاء غير الشرعي على السفارة وما جرى خلالها وعودة الرهائن كان قد خصص لاظهار اضطهاد ووحشية نظام الشاه السابق . ما حقيقة التحلل الذي أصاب الجهاز الضخم العامل على تجميع المعلومات بهدف اعطاء الرأي العام القلق صورة واضحة عما كان يجري في ايران ؟ وهل انحصرت الخيارات المتوفرة باثنين : اما بانكاء المشاعر الحماسية او بتزويد شحنة من الغضب الجماعي ضد ايران ؟

هذه أسئلة جدية نطرحها مع انتهاء هذه الحادثة المؤلمة والتي لقيت مبالغة قوية . انه لمن مصلحة الاميركيين وفائدتهم ، والغربيين بشكل عام ، ان يفطنوا الى الاوضاع المتغيرة في السياسة العالمية. هل من فائدة ترجى من اثارة موضوع « هل سينحصر الاسلام بالقيام بدور مصدر الحقد الارهابي ؟ » وهل تنصب اهتمامات الصحافة والابحاث على « من يتحمل المسؤولية في خسارة ايران ؟ » ، ام انه من الأنسب المناقشة والنظر في القضايا التي تلائم الوضع العالمي وتساهم في تطوره السلمي .

ان برنامج « المفاوضات السرية » لهو مثال جيد على مقدرة الصحافة في استخدام فطنتها ورويتها وفي توفير المواد الاخبارية للرأي العام ، ففي هذا البرنامج ، الذي اعده تلفزيون « أي بي سي » ABC وعرضه يوم ٢٢ ويوم ٢٨ كانون الثاني (يناير) لمدة ثلاث ساعات ، انصب الاهتمام على المعلومات غير المعروفة والتي اسهمت في التوصل نهائيا الى اطلاق سراح الرهائن . وقد ظهرت بين الحين والآخر مشاهد تعبر عن مواقف لا واعية ونابعة من الاعماق ، كما ظهر واضحا عندما وصف كريستيان بورغيت اجتماعه مع جيمي كارتر في البيت الأبيض في آذار (مارس) ١٩٨١ ، وبورغيت محام فرنسي له صلات وثيقة مع الايرانيين ولذا فانه كان قد قام بدور الوساطة بين ايران والولايات المتحدة . وجاء الى واشنطن على الرغم من ان اتفاقا ما جرى مع حكومة « بنما » لاعادة تسليم الشاه ، لكن العاهل المخلوع كان قد غادر الى مصر بصورة مفاجئة . قال بورغيت مشيرا الى حديثه مع الرئيس كارتر :

« في حديثه عن الرهائن قال : انت تعلم انهم اميركيون . هم ابرياء . قلت له : نعم يا سيدي الرئيس ، انا اعلم انك تقول عنهم ابرياء ، الا اني اعتقد بان عليك ان تفهم بانهم ليسوا ابرياء من وجهة نظر الايرانيين . وحتى لو ان احدا منهم لم يقترف جرما ، الا انهم

ليسوا ابرياء طالما انهم دبلوماسيون يمثلون دولة اساءت كثيرا الى ايران . عليك ان تفهم بان احتجازهم ليس موجها اليهم شخصيا ، وبالتأكيد فانك تعي ذلك . ولم يلحق بهم اذى . ولم تكن هناك اية محاولات لقتلهم . ان ما جرى له مدلوله الرمزي ، واذا كان علينا ان ندرك أبعاد ما حدث فيتوجب اخذنا بالمعنى الرمزي » .

وعلى ما يبدو فان كارتر قد فهم عملية الاحتجاز ضمن دلالته الرمزية ، الا انه كان يأخذ بمجرى الأمور عبر منظوره الخاص . فالأميركيون بالنسبة له ابرياء في واقعهم وبالتالي فلا علاقة لهم بحركة التاريخ . وفي مناسبة اخرى علق الرئيس الاميركي على الشكاوى الايرانية ضد الولايات المتحدة بانها قد مضت بلا رجعة . المهم الآن هو ان الايرانيين ارهابيون ، ولربما كانوا دائما يمثلون امة تضمر الارهاب ، والحق ان كل من اضمر السوء لاميركا وقام باحتجاز من يمثلها لهو خطير ومهووس ، ولا صلة له بالمنطق او الانسانية او حتى اللياقة .

ان ما يسترعي الانتباه هو عدم قدرة كارتر على فهم العلاقة القائمة ما بين شعور الشعوب الاخرى والدعم الاميركي للحكام المستبدين وبين ما كان يحدث للاميركيين المحتجزين بدون ذنب . وحتى لو أن احدا ما عارض عملية الاحتجاز وتملكه شعور الغبطة مع عودة الرهائن ، الا ان هناك عبرا يجب ان تؤخذ حيال ما يظهر انه تناس رسمي وعلى المستوى الوطني لحقائق اكيدة . تشتمل كافة العلاقات بين الشعب والدول الاجنبية على طرفي معادلة ، فليس هناك ما يجبرنا على الأخذ بتلك العلاقات او حتى المصادقة عليها ، لكنه من الضروري على الأقل ان نعترف بما يلي : (أ) ان هذه الدول قائمة . (ب) وفيما يتعلق بها ، فان حقيقتنا تكمن في وجودنا اضافة الى ما عرفته هذه الدول عنا من خلال تجاربها معنا . هذه القضية ليست مسألة براءة او ذنب ولا وطنية او خيانية . ولا يتوجب على فريق السيادة على دفة الأمور ان يلغي وجود الفريق الآخر . وبالطبع فاننا اذا لم نؤمن بهذا الواقع فاننا كأميركيين نرى انفسنا ابرياء اذا ما اعتبرنا الفريق الآخر مذنبا بطبيعة الحال .

واذا نحن اخذنا بعين الاعتبار ما أوردته الصحف عن البرقية السرية التي وجهها بروس لاينجن من طهران الى وزير الخارجية فانس يوم ١٣ آب (اغسطس) ١٩٧٩ لوجدنا ان فحواها على انسجام تام مع مواقف كارتر اثناء مناقشته مع بورغيت . قامت « نيويورك تايمز » بنشر نص البرقية يوم ٢٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٨١ الى جانب افتتاحيتها ، وربما كان الهدف من نشرها اثارة السخرية مع انتهاء الازمة . ومع ان لاينجن يدعي انتهاجه الموضوعية في فهمه للحضارة الايرانية ، الا انه لا يقدم بحثا علميا في تعليقه على سمات النفسية الايرانية ، لا بل ان نص البرقية موقف عقائدي يهدف الى تصوير ايران على انها امة دائمة الهياج ، وفي هذا يرمي لاينجن الى اعلاء شأن الاميركيين اخلاقيا ونهجهم

السليم في المفاوضات ، وبذا يتحول نص البرقية الى مجموعة توكيدات تهدف الى تشويه صورة ايران وتهدف في الوقت نفسه الى حماية اميركا من النقد والتحليل .

ان هذا الاسلوب المضلل يعتمد على تهجين خطابيين يسترعيان التفحص . اولا ، فليس هناك من اشارة الى التاريخ الايراني : ان آثار الثورة الايرانية تعمل لخدمة المزايا الحضارية والنفسية الثابتة نسبيا والتي تنم عن حقيقة العقلية الايرانية . وعليه ، فان ايران الحديثة ليست سوى استمرارية لبلاد فارس . هذه مغالطة كبيرة ، والا فاننا نرد الشعوب الى اسلافها لفهم حداثتها ، فمثلا ننظر الى السود على انهم زنوج ، وهكذا .(لكم نرتاح الى رجل الشارع أكثر من ارتياحنا الى الدبلوماسي المهذب !) . ثانيا ، تظهر الشخصية الايرانية باطار الاوهام المتداولة عن حقيقتها . ويعري لاينجن الايرانيين من تجاربهم فيدعي بانهم لم يختبروا العذاب والخيانة على حقيقتهما ، ويجردهم من قدرتهم على معرفة حقيقة ما قامت به الولايات المتحدة في ايران . ولو تأملنا مليا لادركنا ان لاينجن لم يقل ان الولايات المتحدة لم تتدخل في ايران ، لكنه يقول بان للولايات المتحدة حق القيام بما يرضيها وبدون الالتفات الى تذمر او ردة فعل الشعب الايراني . كل ما يهم لاينجن هو ان العقلية الايراية الثابتة تفوق اهمية كل الاعتبارات الاخرى .

ان اغلبية من يقرأون برقية لاينجن سوف يوافقون ، كما يؤمن هو في قرارة نفسه ، بانه لا يمكن تقليص احجام الشعوب والمجتمعات الى تلك البساطة التي تكرر فحواها جيلا بعد جيل . نحن لا نسمح اليوم بان تكون معاملة السود واليهود على هذا المستوى ، كما اننا ، بالمنهج نفسه ، نهزأ من تشبيه الايرانيين لاميركا على انها الشيطان الرجيم . ان هذا الاسلوب ذو مضمون عنصري ، فالتقليص المقصود هذا يخدم مارتن بيريتز الذي يبرز نصا عنصريا (في « النيو ريببلك » New Republic ، ٧ شباط (فبراير) ١٩٨١) لكاتب انكليزي عاش في القرن السابع عشر كتب عن « الاتراك » ، فيعتبره بيريتز وثيقة هامة يتوجب تقريرها على الطلاب الدارسين لحضارة الشرق الاوسط . يتعجب القارىء من الهدف المقصود لابراز وثائق مشابهة لوثيقة لاينجن . لا تضيف هذه الوثائق معلومات جديدة عن الاسلام وايران ، كما وانها لا تساعد على فهم ما قام به الغرب هناك لا سيما وان العلاقات الاميركية ــ الايرانية قد وصلت الى ما هي عليه بعد الثورة الايرانية .

يؤمن لاينجن بانه مهما يكن من أمر فان هناك ميلا ايرانيا الى مقاومة عملية المفاوضات المتسمة بالعقلانية (من وجهة النظر الغربية) . نحن نستطيع ان نكون عقلانيين ، اما الايرانيون فلا . لماذا ؟ يرى لاينجن ان الايرانيين يمتازون بأنانيتهم ، ولانهم في حقيقتهم حاقدون ، وتتحكم بهم « عقلية السوق » الرامية الى الربح السريع بدل

دراسات

الربح الطويل الامد ،كما ان الله يجعلهم غيرقادرين على استيعاب مبدأ السببية ،وبالنسبة اليهم فان الواقع واساليب التعبير عنه لا يتوافقان . وبايجاز ، فان العبر الخمس التي توصل اليها لاينجن في تحليله تدل على ان ايران مفاوض لا يركن اليه طالما انه لا يحترم الطرف الاخر ولا يكن له نية صافية ، كما انه لا يلتزم بالعهود التي يقطعها على نفسه .

ان فحوى هذه المقولة المتواضعة ، فيما تنسبه الى الايرانيين المسلمين ، وبدون ايراد البراهين القاطعة ، ينطبق أيضا على « الاميركي » الذي يقدم المقولة نفسها . فمن غير « الاميركي » ينكر التاريخ والواقع في ادعائه انهما لا يمثلان شيئا للايراني ؟ اما الان فاليك قوانين هذه اللعبة : حاول أن تجد ضمن العرف اليهودي ــ المسيحي خصائص اجتماعية وثقافية تعادل ما يدعيه لاينجن بالنسبة الى الانسان « الفارسي » ؟ الانانية الفائقة ؟ كما عند روسو الواقع الحاقد ؟ كما عند كافكا . مشيئة الله ؟ كما في العهدين القديم والجديد . غياب العلاقة السببية ؟ كما عند بيكيت . العقلية السوقية ؟ كما في بورصة نيويورك . الخلط بين التعبير والواقع ؟ كما عند اوستن وسيرل . لكن عددا قليلا من الناس يلجأ الى رسم معالم الغرب بالرجوع فقط الى كريستوفر لاسش في حديثه عن النرجسية ، او الى موعظة رجل دين ، او الى محاورة « كرتيلوس » لافلاطون، او الى اغنية اعلان تجاري، او يلجأ الى كتاب « التحولات » لاوفيد مشفعا بأبيات مختارة من لفيتيكوس في محاولة تبريره عدم قدرة الغرب في الاعتقاد او بثبات او أفضلية واقع ما .

ان رسالة لاينجن هي المعادلة التي تنجز رسم معالم تلك الصورة . وفي افضل حالاتها فان الصورة تلك ليست الا تشويها للواقع ، وهي غير كافية لأي تعليل نفسي ، طالما انها تنم عن ضعف كاتبها وليس عن ضعف اعدائه ، فهو يظهر حانقا لكثرتهم ولانه لا يقوى على رؤية الآخرين سوى انعكاس في مرآة نفسه . أين تكمن قدرته على فهم وجهة النظر الايرانية او الثورة الاسلامية نفسها التي تمثل نتيجة منطقية للعبودية الايرانية المطلقة وضرورة قلبها ؟

ولو أننا أردنا الاشارة الى النية الصادقة والايمان بالعقلانية أثناء سير المفاوضات لتوفر لدينا الكثير من النقاش المتعلق بمحاولة انقلاب الجيش التي ساندها الجنرال الاميركي هايسر في اواخر يناير من ١٩٧٩ ، هذا اذا نحن استثنينا احداث ١٩٥٣ . وقد ارتأت مصارف اميركية عديدة (عرف عنها بالخروج عن القوانين ارضاء للشاه) خلال ١٩٧٩ أن تلجأ الى الغاء القروض الممنوحة الى ايران في العام ١٩٧٧ بسبب ان ايران لم تدفع الفوائد المترتبة عليها في الوقت المحدد . وكان إريك رولو ، من صحيفة « لوموند Le Monde» قد أشار في ٢٥ ــ ٢٦ تشرين الثاني (نوفمبر) الى انه كان قد شاهد براهين تؤكد على ان ايران قد دفعت الفوائد قبل استحقاقها . لا عجب اذن ان يفترض الايراني عداء في

خصمه ، فهو ايضا خصم في وجهه ، ولا يرتاح اليه : هذا ما يقوله لاينجن بوضوح .

لنسلم جدلا بان المطلوب ليس الاعتدال وانما الدقة . يقوم المواطن الاميركي حاليا باسداء النصيحة الى واشنطن . لكن ، ما هي مصادره ومراجعه ؟ حفنة من شعارات الحركة الاستشراقية المأخوذة بحذافيرها من وصف الفرد ليال للعقلية الشرقية ، او من منكرات اللورد كرومر عن تعامله مع مواطني مصر . وبالنسبة الى ما يقول لاينجن ، لماذا يعارض ابراهيم يازدي ، وزير الخارجية الايرانية ، اذن المبدأ القائل بان للتصرفات الايرانية نتائج تعكس صورة ايران في الذهن الاميركي ، وصانع القرار الاميركي يرضى سلفا بان للتصرفات الاميركية نتائج تعكس صورة اميركا في الذهن الايراني ؟ ولماذا وافق الاميركيون على مجيء الشاه اليهم ؟ ألسنا أشبه بالايرانيين حين نتهرب من تحمل مسؤولية ما نقوم به ؟

ان برقية لاينجن حصيلة عدم الاطلاع الكافي وهي لا تضيف الا النزر القليل الى فهم الشخص للمجتمعات الاخرى ، كما انها لا تشحذ العزيمة في مواجهة العالم ووعيه ، وبصراحة ، فان هذه البرقية مهينة للفرد الاميركي في اهماله . ما الغرض منها اذن ؟ إنها تخبرنا كيف يعمل ممثلو الولايات المتحدة ويؤازرهم في ذلك قسم كبير من الحركة الاستشراقية في خلق واقع مغاير لواقعنا وواقع الايرانيين . ولأن البرقية لا تشير علينا بضرورة نبذ هذه المقولات الخاطئة ، والى الابد ، فان الاميركيين سيواجهون مشكلات دولية ، وساعتئذ ، وللأسف ، فانه سوف تمتهن براعتهم وبدون هدف .

اذا سلمنا بان العلاقات الايرانية ـ الأميركية قد تعرضت الى عداوات مضنية وان احتلال السفارة كان دليلا على دخول ايران معمعة من الفوضى غير المثمرة ، الا انه من الضروري البحث عن حقيقة ما جرى مؤخرا . فالحقيقة ان هناك تغيرا حاصلا في الاسلام كما ان هناك تغييرا حاصلا في الغرب ، ومع ان سرعة تقدم كل منهما تختلف ومع ان اسلوب كل منهما يختلف ، الا ان بعض المحانير والشكوك متشابهة . وكما ان الحملات الناخبية تدعو مواطنيها ، فان الاسلام والغرب (اي اميركا) يوفران بواعث تحريض أكثر من توفيرها رؤيا واضحة تنير مجرى الامور . وكما ان ردتي فعل متساويتان في القوة ومتعاكستان في الاتجاه تذعنان الى مبدأ تبدل الوقائع وتغير المجريات ، فان الاسلام والغرب يقدران على اضفاء الجدل على التحليل ، وعلى طمس التجربة بالوهم .

في الوقت الحاضر نحن في أمس الحاجة الى أهداف اهم بكثير من المخاصمة والمواجهة وهي اهداف سهلة التحقيق : الاحترام الكلي للتجربة الانسانية ومعاناتها ، الفهم

الحاصل عن الأخذ بالنظر الى الطرف الآخر بحنو وتقدير ، المعرفة المكتسبة والمصقولة عبر الامانة الخلقية والعلمية ويستحسن ان نعمل على التخلص من بقايا العداوة والحقد واللجوء الى اطلاق التسميات على شاكلة « المسلم » أو « الفارسي » او « التركي » أو « العربي » أو « الغربي » .

(نقله الى العربية : محمود شريح)

استشراق الاصالة

عزيز العظمة

بين الاستشراق والتأصل قرابة . فالاستشراق علاقة خارجي بداخلي ، كما ان التأصل علاقة ما خرج عن الاصل بأصله . المستشرق من درس الشرق عبر قطيعة ثقافية ، وداعية التأصل (من متعرب او متأسلم) يرتبط بأصله عبر قطيعة زمانية . واذا كانت قطيعة الاول مع موضوع بحثه قطيعة وجوبية تنبع من طبيعة الاشياء بذاتها ، فان الثاني يبتغي ان تكون قطيعته مع الاصل الذي يروم استعادته هفوة من هفوات تاريخ اراده رحوما . وان تميز المستشرق عن قرينه من ارباب الاصالة والتأصل بتوجهه التأملي تجاه موضوع استشراقه ، فان هذا التميز يبهت عندما نعتبر علاقة الفعل التي تربط بين المستشرق والشرق وعندما نصطدم باستحالة التمايز الفعلي بين علاقة الفعل هذه وعلاقة الفعل التي يتطلع اليها ارباب الاصالة من سلفيين ، خصوصا اولئك الذين يكتشفون التراث بعد غياب عنه ، والذين يرتجئون من الاسلام اصلا يبنون عليه ما استحال حتى الان بناؤه باسم العروبة أو باسم الماركسية .

في كلتا الحالتين ، نجد ان رأب القطيعة بين الحاضر والذاهب عملية ثقافية تبتغي فعلا كغاية لها . فالقطيعة فعلية في كلتا الحالتين ــ وجوبية في الاولى ، وخطأ في الثانية ، وعملية الربط بين الحاضر والذاهب تتمثل في معرفة الاول للثاني في سبيل وصلهما . فالمستشرق يروم معرفة الشرق لأن المستشرق جزء من وحدة ثقافية (وبالتالي سياسية) كبرى ذات شبكة علاقات متعددة ومعينة مع موضوع بحثه : فهذه الوحدة الثقافية الكبرى تتصل بموضوع بحثها الشرقي برابط معرفي يتكامل مع روابط السيطرة السياسية والاقتصادية والجغرافية والثقافية والحضارية بكامل معانيها ، روابط تشكل المعارف والمفاهيم الاستشراقية مفاهيمها المضمرة والعاملة التي يرسمها

دراسـات

المستشرق بشكل علم[١] . العلم الاستشراقي محتوى الصلة بين الحاضر والذاهب ، تجعل من سلبية القطيعة الوجودية امكانية العبور من الاول الى الثاني وامكانية الفعل في داخله كما على اطرافه .

كذلك الامر في كل سلفية ــ ومرادنا في هذه الصفحات هو مناقشة الشبه ــ سلفية ، التي تتوخى الحداثة بصورة « عضوية » زمانيا ، أي بشكل يكون بالامكان فيه تمثل الماضي برمته أو بعناصر منه ، دون الالتفات للانقطاع الزماني الذي يفصلنا عن التراث . فشبه السلفية التي تستلهم الماضي تتصل معه بصلة مماثلة لصلة الاستشراق . فهي تستشرف وضعا ماضيا ، بعد قطيعة معه ، استشرافا معرفيا آملة ان تكون هذه المعرفة وسيلة الامساك بعنان هذا الماضي ، او تلك العناصر منه التي تتراءى ضرورتها حاضرا ، في سبيل الفعل فيه بهدف جره نحو الحداثة.وشبه السلفية هذه تفترض فعلا راهنا لعناصر من التراث تختارها حسب مشاربها في الحداثة ، وتلغي الانقطاع مع الاطار التي كانت فيه هذه العناصر فاعلة ، وتجعل من معرفة هذه العناصر ــ اي من دراسة التراث ــ الوسيلة الاولى والخطوة الاولى في توظيف هذه العناصر توظيفا موجها نحو الخير والحداثة والاشتراكية والعقلانية والتقدم والانسانية ومترادفاتها الكثيرة الآتية عن انثروبولوجيا عصر الاستنارة .

الشبه سلفية ، اذن ، كالسلفية وكالاستشراق ، تضع نفسها في علاقة معرفية مع السلف ومع التراث في المقام الاول ، آملة ان توفر لها المعرفة مدخلا للفعل في داخل التراث لاخراجه من تراثيته وجعله ليس فقط راهنا (فهو راهن . ولكنه ومن كفايته الماضية ومثقل بترهل الانحطاط)[٢] ، بل لجعله فاعلا في الحاضر في سبيل المستقبل

---

١ ــ حول المحيط الاوسع للاستشراق يمكن الرجوع الى :

A. Abdel-Malek, «L'Orientalisme en crise», **Diogène**, 44 (1963) 109-142

P. Lucas and J-C. Vatin, **L'Algérie des anthropologues** (Paris, 1975)

E. Said, **Orientalism** (London, 1978)

A. Al-Azmeh, «The Articulation of Orientalism»

٢ ــ راهن غير مباشر ولا زماني ، فهو راهن لانه كان التعبير الاكثر عقلانية والاكثر دقة علميا هو تعبير محمد عابد الجابري عن هذا الموقف : « كيف يمكن للفكر العربي المعاصر ان يستعيد ويستوعب الجوانب العقلانية والليبرالية في تراثه ويوظفها توظيفا جديدا في نفس الاتجاه الذي وظفت فيه اول مرة . اتجاه محاربة الاقطاعية و الغنوصية والتواكلية وتشييد مدينة العقل والعدل ، مدينة العرب المحررة ، الديمقراطية والاشتراكية » نحن والتراث (بيروت ١٩٨٠) ص ٦٦ وفي اماكن اخرى .

المبني على العقل والتقدم والانسانية ـ او مجرد النمو التكنوقراطي كما في مناقب الدول الخليجية وعدد متزايد من الدول العربية الاخرى .

الاستشراف المعرفي هو الرابط بين الحاضر والذاهب انن ـ الحاضر الاستشراقي او الشرقي المعاصر ، والذاهب التراثي العربي الاسلامي . الاستشراف المعرفي وسيلة العبور والربط وتجاوز المكان والزمان ، وسيلة تحويل الانقطاع الى فعل[٣] . وللنمط العملي لوجود معرفة التراث هذا نتائج كثيرة يجب الالماع اليها اذ هي تفرض نمط فهم التراث والمفاهيم العاملة في استصلاحه . فالمقال الاستشراقي كالمقال الشبه سلفي مقال سجالي اولا ، اي انه مقال معياري يقوم على تصور معين لما هو نمونجي (اوروبا بفاعلياتها المختلفة في الاستشراق ، والنهضة او الحداثة بتصورِاتها واشكالها المختلفة عند شبه السلفيين) تبنى على اساسه صورة التراث موضع الدراسة . وان كانت احدى فصائل السلفيين تشكو من فساد الزمان وتستلهم الماضي نمونجا وحيدا ، الا ان ليس في مقالها ما هو كاف لاقناع الدارس بان صورتها لما تستلهمه من الماضي ليست اسقاطا عاديا ومباشرا لمرام مسبق لها ، اسسه لا تمت بصلة الى التراث بل تستمد من نماذج للاصلاح تقارب النماذج الاوروبية (نستثني من هذا المحيطان المعزولان ثقافيا في النجف وفي نجد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ومحيطات اخرى لم توفق في املاء عزلتها على العالم).

هذه الخاصية السجالية تستصلح التراث بفرض صورتها عليه ، وقد تكون هذه الصورة سلبية كما في الاستشراق او ايجابية كما في الشبه سلفية . فنجد ان الاستشراق يرى في تراثنا صورة معكوسة لمفهومه عن الغرب حيث تقابل عناصر تراثنا عناصر الغرب مقابلة المرآة للشيء[٤] . يتخذ الاستشراق اصوله من الحد الادنى لقصور الغرب نفسه بصورة تشعب المترادفات الناتجة عن الفكر اللبرالي بمفهومه الاوسع :

---

٣ ـ يبتنى على هذا العبور الكثير من السياسات التقدمية . انظر مثلا رفض وعدم رفض اتجاهات تراثية لموافقتها او معارضتها في تراثيتها لما يظن انه استمرارية حالية في الحداثة كالتي تكلم عنها عبد الفتاح اسماعيل في **مواقف** ، ٣٨/٣٧ ، ص ٣٣ ، وتثبيت العلاقة المعرفية بالتراث عن طريق قرارات ادارية ـ التقرير المعرفي يصبح تقريرا سياسيا اداريا مباشرة .

٤ ـ بالنسبة للتعيين العكسي للتراث في الاستشراق ، انظر التحليل التفصيلي في مقالنا المشار اليه في الحاشية الاولى اعلاه بالاضافة لدراسة عبد الله العروي عن فون غرونباوم في **العرب والفكر التاريخي** (بيروت ، ١٩٧٣)

عقل/ عقلانية/ انسانية/ حرية/ ديمقراطية/ مجتمع مدني منظم/ تطور ، وينتج عنها مقابلات في مجال الشرق : نقل/ لا عقلانية/ استبداد/ تفرد/ مجتمع مفتت الى احياء وعشائر وطوائف/ ركود وانحطاط . وفي مقابل عقلانية وحرية الفكر الغربي يضع الاستشراق لاهوت وجمود الفكر العربي الاسلامي . وأسس هذه المتقابلات كلها مفهوم معين لجوهر المجتمع العربي الاسلامي كمجتمع تحكمه فكرة تفرد واطلاق الالوهية التي لا يقابلها في المجتمع الا الفردية والفوضى والجهل ، اذ ان كل ما لا يرتبط بالله فهو دون معنى ودون دلالة . على ذلك فللحياة الفردية هدف واحد هو التعبد ، وهذا الهدف هو الرابط الوحيد الذي يربطها بمحيطها الاجتماعي والفكري ويستغرق كل امكانياتها البنيوية . كل ما خلا ذلك لا بنية له وهو مسرح للعبث واللااستبداد وللتواكل وللعلوم المنحطة ان لم تكن لها صلة بالتعبد ـ فالفلسفة وكل ما تعلق بها منبوذ ، والمنطق منبوذ ، وكل علم مما ليس منكبا بصورة اساسية على اعادة توكيد طقسية وعلى ذكر مستمر للالوهية يصبح غير ذي معنى . اما الاساس الغربي الذي جرى عكسه في سبيل تعريف وتعيين جوهر الشرق فهو بالطبع مفهوم الانسان : فالانسان وخصائصه التي عينت في القرن الثامن عشر هو ما يعرف عكسه الشرقي ، فمقابل الانسان نجد الله ، ومقابل الديمقراطية الطبيعية نجد الاستبداد غير الطبيعي ، ومقابل العلم وفاعليته العقلانية نجد اللاهوت ، ومقابل العقلانية السياسية المتمثلة في السياسة القائمة على المصلحة نجد السياسة القائمة على الهوى ، ومقابل القومية نجد العنصرية والطائفية ، ومقابل الاخلاق القائمة على الروح العامة نجد النفعية الذاتية ـ وفي نهاية المطاف في مقابل الثقافة الاوروبية نجد ما هو مجرد طبيعة في الشرق .

هذا النظام السجالي للمتقابلات هو البنية الاساسية التي يقوم عليها الاستشراق ، الذي هو في فحواه الضمني اذن مقال اخلاقي يعتمد على المناقب والمثالب . وبما انه مقال اخلاقي اساسا ، فهو قادر تمام المقدرة على القفز فوق الزمان والمكان وربط نفسه ربطا مباشرا بموضوعه عبر معرفة لهذا الموضوع قائمة على افتراضات حول الذات . هو بكلمة اخرى قادر على ربط نفسه بموضوعه عبر انقطاع مطلق يضعه بينه وبين موضوعه ـ فموضوعه نقيض ذاته ، اي ان جوهر موضوعه.هو مغايرة ذاته . وهو بذلك كعلاقة فيض افلوطيني بالواحد الناتج عنه ـ هو عكسه المطلق وغيريته المطلقة ، اي لا وجوده المطلق ، هو وجوده كما يتراءى في المرآة ، هو لاهوتيته المعينة بهويته .

لا ينتج عن هذا السجال الاخلاقي القفز فقط فوق الزمان والمكان ، بل ايضا القفز

عن الخصوصية . فالزمان والمكان يحددان خصوصية شيء في علاقته بأشياء أخرى وفي علاقته بالعلم ومدى قابليته لان يصبح موضوعا لعلم يعتبره خصوصية ويتمثله علميا بصفته خصوصية . اما حين يتم العبور المعرفي بين ما يعتبر جوهرا للغرب الى غيريته في جوهر الشرق ، لا يصبح لأي منهما خصوصية تجعل ربطهما العلمي ممكنا ، اذ ان العلاقة بينهما تصبح تلك التي بين جوهرين مغايرين . يعبر الشبه سلفيين عن هذه المغايرة المطلقة بتعبير الاصالة .

يتقاطع الاستشراق ودعوة الاصالة في هذه النقطة بالذات . فكلاهما عبور معرفي عبر مغايرة مطلقة ، اصيلة لدى المستشرق ومفتعلة لدى صاحب الاصالة ، يروم الربط الفاعل بين الغيرين. كلاهما استصلاح معرفي لماض منقطع. اما الفرق بينهما، فانه يقوم في الشحنة المعيارية المعطاة للماضي والحاضر . فالاستشراق قد يكون راضيا عن ماضينا وقد لا يكون ، وقد يكون راضيا عن الحاضر الاوروبي وقد لا يكون . وفي جميع الاحوال فان نظرته الى ماضينا من منظور حاضره لا تختلف ولا تتحول بتحول الشحنة المعيارية . ولما كانت الشحنة المعيارية لا تحول محتوى علاقة الاستشراق بماضينا ، فان اختلافه الممكن (وهو ليس بمتحقق دائما) عن دعوة الاصالة ، التي يتفق معها في كثير من الاحيان ، هو اختلاف شكلي بحت . اختلاف لا يمس جوهر تصوره وتصورها لماضينا ولتراثنا انه اختلاف شكلي ضمن تماثل صوري ، وهذا التماثل الصوري هو الذي يفرض المحتوى في كلتا الحالتين . فهو الذي يفرض ويحدد شكل العلاقة ، الذي يملي بدوره نمط وجود الماضي والتراث ضمن مقال الاستشراق ومقال الاصالة . في الحالتين ، نرى صلة حاضر بماض عبر انقطاع يتم عبوره عبورا نمونجيا ، عن طريق تأصيل الحاضر وتأصيل الماضي بأصالة الحاضر (على الرغم من ان السلفي يعتقد بانه يقوم بعكس ذلك) بفرض جوهر يحل في الماضي ويجعله اصيلا .

بالاضافة الى ذلك ، كمفهوم لثقافة حصرية ، فكرة محلية عربية ، بل لها اصول قديمة في الفكر الغربي المحافظ المعادي للاستنارة وللثورات في اواخر القرن الثامن عشر ، والنصف الاول من القرن التاسع عشر ، خصوصا لدى مفكرين مثل دو ميستر ، ولورنز فون شتاين وسافيني وغيرهم من دعاة التحول التاريخي «العضوي» النابع من اصالة شعب ما ، ولها امتدادات وخبرات واسعة في الفكر الفاشي في المانيا وايطاليا في هذا القرن ، كما انها تتنامى باطراد في اوروبا اليوم وخصوصا في الجمعيات الفكرية المحافظة في فرنسا . ليس المقصود من هذا التعداد القول بأن فكرة الاصالة العربية

والاسلامية اليوم فكرة مستوردة ، فمن المشكوك به ان الجزء الاكبر من دعاتها المعاصرين على علم بأصولها الاوروبية . وانما المقصود من هذه الملاحظة اننا نرى لدى دعاة الاصالة مفهوما للثقافة العربية ــ الاسلامية يماثل في عضوانية فهمه للثقافة العضوانية التي تكون الاستشراق ، وذلك بغض النظر عما اذا كان ارباب الاصالة هؤلاء قد استقوا افكارهم في الافكار الاستشراقية مباشرة (وهذا الارجح ، اذ علينا الا نحصر الاستشراق في اعمال المستشرقين بل ان نراه في مجالاته الاوسع من نظم التعليم المدرسية والجامعية وثقافات ووسائل الاتصال الرسمية وغيرها ، وان نرى في استشراق العرب والفكر العربي المعاصر دورة من ادوار الاستتباع الثقافي) ، ام من افكار حول الحضارة انتشرت لدينا بطرق غير مباشرة كالتي اشرنا اليها لتونا[٥] .

ان استعارة المحتوى والعبارة من الافكار الغربية المنتشرة ، يبقى على كل حال ، عاملا مساعدا. فالاصالة هي استشراق ليس لأنها تفترض مفاهيم استشراقيــة بمسماها ، ولكن لأنها تعيد انتاج المفاهيم الاستشراقية بعد تمثلها لصور الفكر الغربي ــ الاستشراقي في احدى هنيهاته . وذلك بعد ان انقطعت مع انقطاع عصرها القسري ، عن ماضيها . فلا اصولوية دون هذا الانقطاع ، ودون اشكالية الصلة هذه بالماضي ، التي تنتج عن هذا الانقطاع .

الاصالة كدلالة على جوهر ما وراء التاريخي مفهوم لا بد وان يفرض طغيانه التام على مجمل المجالات التي يعتاش فيها . واصالة الشرق المقابلة لاصالة الغرب تملي على الشرق (وعلى جهلها النسبي بالغرب) خصائص جوهرية يرى فيها دعاة الاصالة (كما يرى المستشرقون) مبدأ تفسيريا كافيا لتعليل وتحليل كل ما وسم باسمها ــ اي الاسلام ثم العروبة سابقا ، والاسلام اليوم . فالجوهر الاسلامي هو ما يضيء التاريخ الاسلامي والثقافة الاسلامية اضاءة ليست فقط روحية ، بل اضاءة معرفية . فان حضور هذا الجوهر هو ما يجعل من مدينة ، مدينة اسلامية ، ومن تاريخ ، تاريخا اسلاميا ، ومن تراث ، تراثا اسلاميا ، ومن ثورة ، ثورة اسلامية . الاسلام هو ما يفصل بين فكر وفكر ويجعل احدهما اسلاميا وبالتالي يلصق به (بالنسبة لداعبة

---

٥ ــ لا بأس من التنويه هنا الى ان هذين الاصلين للاستشراق التأصيلي يلتقيان في كتابات غوستاف لوبون الذي ما فتىء الكثير من دعاة الاصالة يتخذونه شاهدا على عظمة العرب . غوستاف لوبون احد ابرز منظري العنصرية العرقية في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر .

الاصالة الاسلامية) شحنة معيارية ايجابية ، وهو ما يجعل هذا الفكر منتميا الى نوع من الفكر لا يستقيم فحواه الكامل الا بعلاقته الخفية بنوع آخر هو اللااسلامي الخارج بالتالي عن الاصالة[٦] . تصبح اسلامية الشيء اذن ليست وصفا لخصائص له او لعلاقاته الداخلية والخارجية بقدر ما هي حكم عليه بالاسلامية والاصالة او بغيرها . يصبح تأصيل الشيء هو الهدف الاساسي من البحث العلمي . تأصيل الشيء ورده الى اصوله بعرضه على هذه الاصول وجريان الحكم عليه بالمطالبة ومن ثم بالاصالة . وبالتالي فان العلاقة المعرفية التي تربط صاحب الاصالة بعناصر هذه الاصالة على علاقة حكم قائم على تصنيف معرفي يعتقد اربابه انه قائم على تصنيف وجودي للاشياء الى نوعين احدهما اصيل ، ويغدو البحث والنظر عملية في اساسها قياسية تصنيفية تشبه في بعض اوجهها العمليات التصنيفية التي قام بدراستها كلود ليفي ـ ستروس لأساطير شعوب اميركا الجنوبية وغيرها[٧] .

العمليات التصنيفية رد على اصول وانتماء لانواع . وهي بذلك دونما علاقة بالزمان او بالمكان . فالأنواع وحدات كيفية ، يضحي من منظورها المكان الذي توجد فيه العناصر التي يجري تصنيفها وجودا محض ظرفي لا علاقة حقيقية لها به . يصبح المكان مجرد مجال للوجود ، كما يغدو الزمان عنصرا كميا تخطه الاستمرارية البحتة ، اي يتحول الى دهر . تنتفي بذلك عن الزمان خاصية التغيير الكيفية ، كما تنتفي عن المكان خاصية الحيز الكيفية . ويصبح من الممكن بالتالي توحيد ازمنة ماضية وحاضرة ومستقبلية ومجالات مكانية شتى وحصرها في نقطة معرفية واحدة هي الاسلام وهي الجوهر الوجودي والمعرفي على حد سواء . المستقبل ترداد للماضي على الرغم من الانقطاع عن الماضي الذي تعترف به الاغلبية العظمى من دعاة الاصالة . المستقبل يحاذي الماضي ويحتذي به ويعتبره قياسيا ، على انه عبرة يجب الاعتبار بها كما كان الاعتبار الهدف من التاريخ ومن الادب ومن السير في تراثنا : الانتقال من جزئي الى

---

٦ ـ ناقشت عدم امكانية تعريف الاسلام المعاصر بحد ذاته دون الرجوع الى اللااسلام في مقالي « مقدمات تأسيسية للاسلام المعاصر » ، دراسات عربية، كما ردت في هذا المقال كل مفهوم جوهري للدين وطرحت تعريفا اسميا له يعتبره التحيزات (اي الدخول في حيزات) المعينة تاريخيا لذلك التضاد بين القدس والدنس الذي عينه التاريخ واحداثه على انه اسلامي .

٧ ـ تناولت تصنيفية الاستشراق وجوهريته بالتفصيل في مقالي المشار اليه في الحاشية الاولى اعلاه . والمع الى هذا، ادوار سعيد في عدة مواضع من كتابه المذكور .

جزئي مع افتراض ان احد هذين الجزئين كلي ، كما في اصول الفقه . الاصالة انن نموذج ينفي الكلية ويعتبر الاصل ـ النوع كلا ، مع ان النوع مجموعة من الخصائص موضوعة وضعا دون ان تكون نتاجا نظريا لعلم يسمح باعتبار وجوداتها حيزات لها .

توحيد الماضي والمستقبل على أساس قدوة الاول للثاني هو الفعل المرجو من العبور المعرفي بينهما . ويتم هذا العبور كما رأينا بتوسط مفهوم للجوهر يفرض جوهريته على الموجودات جاعلا من نفسه نوعها . وبتوسط الجوهر الاسلامي كمحتوى للاصالة ، ينتفي الانقطاع الفعلي بين الماضي والمستقبل ويصبح الانقطاع واهيا شاحبا لا وجود حقيقي له ولا أصالة . يكفي لبناء المستقبل النابع من اصالة الجماعة ان يحتذى ماضيها ، واحتذاء ماضيها عملية فكرية اسماها عبد الله العروي بالاشارة لنديم البيطار « منطق الذكر والمعاودة »[٨] يتم فيه ترتيل نماذج في خصوصيتها (لا في عموميتها او في اطارها العلمي) وفي جزئيتها النوعية ، لكن هذا الترتيل ليس تعبيرا عن تواتر سنة ما كما يرى العروي ، بل هو تعبير عن استمرار جوهر يخترقنا رغم انقطاعنا ويكون منا الجماعة التي كان ماضيها هو ماضينا والتي سيكون مستقبلها هو مستقبلنا .

* * *

لعل كتابات ادونيس النثرية هي تلك التي تمثل البنى الاصولية المستشرقة بكمالها واكتمالها الاسمي . فهي استشراقية في نظرتها لمكونات التراث ولعلاقة الماضي بالحاضر ، وهي اصولية في تسميتها ، واحيانا رؤيتها لمحتوى تضاد هذا التراث وان كان هذا التضاد نفسه تراثي بقدر تراثية ضده . وهذا الضد المفضل لدى ادونيس اكثر اصالة من التراث السائد لأنه اكثر حداثة ، أي لأن له خصائص هي خصائص المستقبل ، خصائص جوهرية تجعل من العبور بين الماضي والمستقبل عملية تجري بتوسط معرفة اصالة ماضيه حضورها واستباقها لنا هو ما سيمكننا من توجيه انفسنا نحو الامام .

العبور بالمعرفة بين الماضي والمستقبل باسم الاصالة عبور معياري بين ايجابية وايجابية تتوسط بينهما سلبية مطلقة تفعل فعل الوسيط الزماني الفعلي : ان العبور بين

---

٨ ـ مفهوم الايديولوجيا ـ الادلوجه (الدار البيضاء ، ١٩٨٠) ص ١١٩ .

الايجاب الماضي والايجاب الآت يصبح عبورا واقعا وتاريخيا طالما ان فترة الاظلام الحالية التي تفصل بينهما فترة واقعة فعلا ومعاشة راهنا . ووجود الاظلام الآني هو ما يجعل الربط بين الايجابيتين فعلا واقعا ووصلة زمانية بين زمانين .

يقدم لنا ادونيس جوهرين . جوهر ثابت وآخر متحول ، اولهما سيأتي متخثر وملازم للا فعل وثانيهما فعل خلاق ومتجدد . اولهما نو عادية طاغية ، وثانيهما خارق للعادة[٩] . اولهما ماض وحاضر على حد سواء ، وثانيهما ماض ومستقبل هو كمهيار ، « لغة لاله يجيء »،تزامن الثابت والمتحول في ماضي ثقافتنا العربية الاسلامية وانحط المتحول في حاضرنا حيث استتر وغاب بانتظار الحتم الأخروي الذي سيخرجه ليملأ العالم العربي الاسلامي فعلا وتجاوزا وابداعا كما امتلأ بجور التقليد .

ينقسم الحاضر والماضي اذن الى نوعين . احدهما ثابت والآخر متحول . تتوازى هذه الثنائية مع ثنائية معيارية ايجابيتها المتحول المستتر الآتي . كما تتبدى هذه الثنائية في مقال تاريخي يصنف الاشياء الى واحد من النوعين ويسمي الاشياء في تفاصيلها بالمثالب او المناقب العامة التي تميز وتفصل بين النوعين ــ اي ان العلوم الاسلامية ، لا تملك ، على سبيل المثال من اصول وتفسير وفقه وغيرها خصائص تميزها عن بعضها البعض ، بل انها بنات استمرارية جوهرية تتسم بنفس الخصائص التي تطبع النوع « ثبات » وتسري في مجمل عناصره دون ان تميز الواحدة عن الاخرى ، ويضحي المقال التاريخي في مجال العلوم الاسلامية ترداد لعبارات تلصق بأي موضوع جرى تصنيفه ضمن خانة الثبات دونما تمييز ودونما فصل ــ اي دونما خصوصية لأي شيء . وبالتالي دونما وجود للعام (الا بشكل ثبات جوهري) ، اي دونما وجود شروط اي تحليل علمي . ينحل المقال التاريخي الادونيسي اذن ، الى سياق التسمية والوسم بواحدة من صفتين لا ثالث لهما ، سياق للتسمية وليس للعلم ولا حتى للمعرفة .

اصول ثنائية جوهر التاريخ خارجة عن نطاق مقالنا هذا وتقع ضمن اطار انثروبولوجيا للفلسفة لم يتسن لها التحقق بعد . الثنائية في خصوصيتها الادونيسيه ليست نابعة من تضاد بين نوعين اساس احدهما اتحاد المستقبل والحق مع الانا

---

٩ ــ هذا تعبير ادونيس في فاتحة الهداية ، فاتحة لنهايات القرن (بيروت ١٩٨٠) ص ٣٠ .

الادونيسية فقط[١٠]. بل ان اسطوريات هذه الثنائية قائمة على فهم للفعل التاريخي يقوم على اعتبار الربط بين المستقبل والماضي الذي سبق ، وان تطرقنا الى فحواه المعرفي وخصائصه ، عملا قائما على رؤيا الشاعر الذي « يقفز بحدسه فيما وراء العقل والمنطق ... حيث لا يعدو امامه اي حاجز . تصبح الطبيعة بين يديه كائنا لينا يسمع ويستجيب . يتحدث مع الحجر ، ويمتطي الهواء ، ويسير على الموج . لا يقدم افكارا بقدر ما يقدم حالات »[١١] . عندما يصبح الفعل التاريخي ضربا من الكهانة وتتحول السياسة الى شعر يتحول الماضي الى نار تحرق التاريخ في واقعه وتحكيه بشكل اسطورة بدء ونهاية يتفوه بها الشعر تمتمة سحر ويصوغها النثر .

والشاعر الذي ينثر مهيارا ويروم تحررا اباحي المسمى[١٢] وتوكيدا للتجدد المستمر حيث « البكارة الدائمة »[١٣] ، يتخذ من التاريخ ما قبل تاريخ دوام البكارة وما قبل تاريخ كوابح دوام البكارة . والكوابح هذه هي البنية القديمة التي ينبغي هدمها . الا ان هذا الهدم يجب ان يكون هدما شبه سلفي . فان « هدم الاصل يجب ان يمارس بالاصل ذاته »[١٤] ، كما ان الثقافة المرجوة يجب ان تستمد من عناصر سابقة ، فعن القرمطية يريد ادونيس انتاج الاشتراكية ، وعن الصوفية انسنة الوجود ، وعن الشعر التوكيد على فاعلية الشخصية الخلاقة ، دون ان ينسى الاشارة ولو الاسمية الى ان هذه التجارب يجب ان تستفيد من الاسئلة التي تطرحها التجارب الاخرى وفي طليعتها اليوم الماركسية[١٥] .

---

١٠ ــ « انا قيمة ثابتة ... انا الاصل » (**فاتحة** ، ص ١٤)؛« لم تبق آية نمي الآية » ، « وطني فيَّ لاجيء ... » (قصيدة « هذا هو اسمي ») الخ .

١١ ــ **فاتحة** ، ص ٣٠ اخطأ بولس نويا في مشابهة اطروحة ادونيس بفينومنولوجيا هيغل ، من ضمن ما أخطأ في انه لم ير الفرق بين الاخروية الميتافيزيائية الهيغلية المبنية على واقعية تاريخية ، وبين الاخروية الادونيسية القائمة على فهم للفعل التاريخي يذكرنا بالارسوزي وبأصوله المباشرة وغير المباشرة (بولس نويا « استهلال » للكتاب الاول من **الثابت والمتحول** ، بيروت ١٩٧٤ وما يليها) . انظر ايضا **فاتحة** ، ص ٢٢ .

١٢ ــ انظر مقالات عديدة في **فاتحة** ، **والثابت والمتحول** ، ٣/٢٧٦ ــ ٢٧٨ ، لانتقادات ادونيس للثقافة الراهنة ، انتقادات صائبة وساحرة في وصفها للعوارض ، موضع بحث طويل في وصفها للعلاج .

١٣ ــ ادونيس ، **مقدمة للشعر العربي** (بيروت ، ١٩٧١) ص ١٠٥ .

١٤ ــ **الثابت والمتحول** ، ١/٣٣ .

١٥ ــ **فاتحة** ، ٢٢٥ .

العبور المعرفي الى الماضي في سبيل وصل الحاضر بالمستقبل يجري انن بمقابلة اصول بعضها ببعض وبتقسيم التاريخ الى ما هو خير وما هو ليس بخير[١٦] . مقارعة الاصل بالاصل والخروج عن الاصل بالاصل تترجم معرفيا وتاريخيا بمقارعة الثابت بالمتحول ، اذ لما كان الاصل « هو الثابت القديم ، وما يجيء هو المتحول المحدث ، فان القضية الاساسية في دراسة الثقافة العربية ، وفي التراث العربي بعامة ، هي في فهم طبيعة العلاقة بين رؤيا الثبات ورؤيا التحول ، اوطبيعة الصراع بين اهل الاتباع واهل الابتداع »[١٧] .

العلاقة بين الجوهرين علاقة تضاد . هي علاقة عنصرين احدهما عنصر فساد والثاني عنصر نهضة ، كما في الفكر السلفي . هما عنصران مستمران لا تاريخيان كل منهما يفرض خصائصه على مجمل افراده دون ان يجعل لها خصوصية ، كما في الفكر الاستشراقي والسلفي . الثبات عبارة ترتل في سياق كل ثابت وتجد اساسها في الجوهر الذي يكون الثقافة العربية . وهذا الجوهر ما انفك المستشرقون والسلفيون يبلغوننا هو الاسلام الذي يستغرق « الكل الثقافي العربي » ونظرته الشاملة للفكر والعمل والوجود والانسان[١٨] ، هو الكل الذي تكفي تسمية افراده به لالحاقها به .

كلانية هذا الجوهر مطلقة . سمته الاولى اللاهوتانية التي ، كما رأينا سابقا بصدد الحديث عن الاستشراق ، بغلو فصلها بين الانسان والله ، تجعل من الوجود الفعلي وجودا متشيئا يكاد ينفي الواقع ويستغرق الوجود في الوجود الالهي ، منافيا بذلك متطلبات الفويرباخية المبسطة التي يمتطيها ادونيس في نقد الدين . يضحي الوجود الدنيوي للانسان وجودا مستغرقا في الله وتجلياته الارضية من امة ودولة وأسرة[١٩] .

---

١٦ ــ تصنيف التاريخ بين الصالح والطالح يطبع وللأسف كتابات الماركسيين المعاصرين الذين يفعلون كالسلفيين في استلهامهم عبر الماضي واستخدامها نماذج تحتذى اليوم ، مع الفارق البسيط ان هذه النماذج لدى الماركسيين العرب المعاصرين مجرد تجارب اولى لتجارب ستأتي بشكل اكمل ضمن اطار نظرة تطورية مبسطة للتاريخ ــ انظر التقنين المدرسي الخانق لحسين مروة ، **النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية** (بيروت ١٩٧٨ ــ ١٩٧٩) والمشروع المادون ــ جدانوفي للطيب تيزيني ، **من التراث الى الثورة** (بيروت ١٩٧٦ ــ وملاحقه) .

١٧ ــ **الثابت والمتحول** ، ١/٣٥ .

١٨ ــ المصدر نفسه ، ١/٢٠

١٩ ــ المصدر نفسه ، ١/٢٧

بين الوجود الديني والوجود الدنيوي انن علاقة تضاد يستغرق فيها الاول الثاني وينفي حيزه الفعلي ، جاعلا من الدولة والامة والاسرة تجليات لجوهر عوضا عن كونها وقائع محددة لها خصوصيات في حيزاتها السياسية والاثنولوجية والجغرافية والاجتماعية . الانسان هو اللادين .

ولما كان الدين هذا هو معطى وضع في زمن سابق دوما ، كانت الماضوية وما ضارعها من تناقض مع الحداثة وتمحور حول الماضي والنظر للتغير والتأخر على انه انحراف على الثبات وعلى الماضي اصلا[٢٠] . واذ يمنح ادونيس كما منح قبله الكثيرون ، هذا الاصل المبدئي خاصية البقاء واللاتحول ، ترتب على مقاله التاريخي ان يثبت له اصولا سحيقة . ولذا كان لزاما عليه ان يجعل من الفتنة الاولى نموذجا مطابقا وان كان اوليا للتضاد النموذجي الذي كان الفتنة الكبرى ، جاعلا بينهما استمرارية الشيء عينه ، كما جعل بينهما وبين فتنة المختار وثورة الزنج ودولة القرامطة استمرارية العين الذي لا يختلف مع ذاته الا في استمرار وجوده في تواريخ مختلفة . كل من الحوادث جوهريا عين الحادث الاخر . يتطابق معه تمام التطابق الا في الاسم والظواهر البرانية الاخرى كالزمان والمكان التي لا تستحق الالتفات والتعيين اذ انها تتساوى في الحال ، ولو انها استحقت التسجيل كمفردات . فكلها تحول ، كلها تغيير . فكان بذلك قتل عثمان « النموذج الاول للثورة في الاسلام »[٢١] كما تمكن ادونيس من الكلام ليس فقط عن استمرارية الحركات الجوهرية ، بل اكد على وحدة الكل في وحدة الاسم ــ فقد حكى عن « الحركة الزنجية ــ القرمطية »[٢٢] المماثلة في الاهداف والفحوى للحركات المناهضة للامويين[٢٣] وهي ليست كذلك الا لتساويها في الاصل ولوحدتها في الجوهر . هكذا تنتج الاسطورة مفرداتها الاكاديمية : اطلاق تسمية على المفردات التاريخية ، التسمية الممكنة فقط في اطار الضدين : خير/ شر أو ثبات/ تحول ، والتسمية التي لا

٢٠ ــ المصدر نفسه ، ١/٢٧ ــ ٣١ ، ٣٩ ــ ٤٠

٢١ ــ المصدر نفسه ، ١/٧٧

٢٢ ــ المصدر نفسه ، ٢/٦٩ .

٢٣ ــ قارن وصف ادونيس لهذه الحركات في الثابت والمتحول ، ١/١٧٥ وما يليها و ٢/٦٣ وما يليها ، حيث لا تحليل بقدر ما هنالك سرد تاريخي يقترن بتوكيد للجوهر دونما ادنى تبرير .

تلصق بالمفردات على كثرتها الا واحدا من اسمين . يصبح البحث الاكاديمي بذلك تصحفا للكتب في سبيل توزيع مفردات محتواها على واحد من هذين الاسمين .

الاصل كما لمحنا يجب ان يكون سحيقا ويجب ان يكون مبتدأ زمنيا والا ما استقام المقال التاريخي كمقال تاريخي ولذا فاننا نرى اصول الوحدات الاسطورية التي يسردها ادونيس بما هي حوادث تاريخية تتأكد بيانيا وتشكيليا في اصالتها بكونها سحيقة زمانيا بحيث يصبح الاصل هو الاول . فعصر الفتن الاولى هو عصر الارساء النهائي لجوهري المقال الادونيسي . فمعاوية « تيار تثبيت لما هو راهن وفقا لما استقر وساد بشكله الذي ارساه الخليفة الثالث . اما علي فتيار عودة تأصيلية الى الاصل الاول ، النبي ، وبدءا منه »[٢٤] . في كل الاصول ، على التحول ان يعود الى اصله وان يردده ليحافظ عليه كأصل ، تماما كالثبات . واذا كان تيار الثبات هو الطاغي والمستمر ، فان تيار التحول هو الاصلي وبالتالي فهو الباقي . فالاول هو تيار القرشية العربية والسنة والصحابة ، اما الثاني فهو يدور حول « الاسلام بذاته » وحول « الانسان المسلم بما هو انسان »[٢٥] . الاول كطاووس كسرى حيث المجد ، والثاني كهدهد سليمان حيث الخبر[٢٦] . التياران ، كجوهرين ، يرددان نفسيهما في التاريخ دون ان يتحولا فعلا بعد تأسيس تاريخ الاصالة باسم التضاد بين جوهرين صيغ المتحول منهما بعبارات متوازية كالابداع والاصالة والحرية والانسانية .

كان على المقال التاريخي الادونيسي ان يكمل حقل موضوعاته باستيعاب ثقافتي الثبات والتحول . وقد تم ذلك بالبساطة والتقريرية اللذين تقتضيهما الضروريات البنيوية للمقال الأدونيسي : تساوي الظواهر في الجوهرين وصدورها كلا عن أصل سحيق ومطابقة ظواهر كل نوع الواحدة لغيرها مطابقة تامة ما وراء تاريخية . فان كان أصل الثبات فصل الله عن الانسان ، فان الاشعرية ونظريتها للخلق المستمر وبالتالي لعجز الانسان عن خلق أفعاله هي احدى مقابلات هذا الفصل . يرى أدونيس في مفهوم

---

٢٤ ـ الثابت والمتحول ، ١/٧٨ .

٢٥ ـ الثابت والمتحول ، ١/٣٦

٢٦ ـ فاتحة ، ص ٢٠١ : « المجد عند طاووس كسرى ، والخبر عند هدهد سليمان ، وبينهما الفشل وطعم الرماد » .

الكسب نفيا للسببية ولسببية الفعل الانساني[٢٧] ، هذا مع انها ليست نفيا لهذه السببية بقدر كونها اسما ميتافيزيائيا لها . كما ان مفهوم العادة الاشعري الملازم ما هو الا بيان لانتظام الافعال الانسانية وغيرها من الواقعات ومن الالتفات الى قيمتها الميتافيزيائية ولصدورها عن الخالق . اما ردها مباشرة الى « عقل الاسلام » في شقه التاريخي الثابت فهو يذكرنا بمجموعة الافكار البدائية المتداولة في الاوساط الاستشراقية حول « عقل الاسلام » غير القادر على الانفصال عن اللاهوت كما تذكرنا بأفكار ليفي ـ برول المبكرة حول « العقل البدائي ـ وبين الاثنين قرابة ثقافية . كما يرى أدونيس ان المناحي التي بالامكان تسميتها تفسيرية في أصول الفقه ـ تقسيم الالفاظ ـ تهدف ، كما يقول ، « الى تحديد معنى العبارة وما تعبر عنه يقينيا لكي يمكن الحكم الصحيح[٢٨] ». هذا صحيح تمام الصحة . ولكن ادونيس يرى في وصفه هو لتقسيم العبارات في أصول الفقه نقدا لها مع ان الدقة في دلالتها على المعاني في هذا العلم التشريعي هي وظيفتها الاساسية والطبيعية . ان ما يوجه وصف ادونيس نقديا ، هو طبعا ، علاقة خفية يراها بين أصول الفقه و « الموقف الفقهي من اللغة » الذي يرى انه يتماثل في أصول الفقه مع الموقف من اللغة في الشعر والموقف من كل لا تحديد للمعاني في « العقل الاسلامي » .

ما يفعله ادونيس طبعا هو وضع تماثل بنيوي بين كل من التجليات التي شاء أن يراها للاسلام : فهنالك توازيا واضحا بين بنية الفقه (الاعادة الى الأصل والاحالة اليه ومحاولة التشبه به)[٢٩] . وبين بنية الشعر والفقه[٣٠] (الاحتذاء بالاقدمين وكان هذا الاحتذاء موفقا وممكنا من وجهة نظر التاريخ) ، وعلاقة المحدث بالقديم عبر مفهوم البعد عنه (ويجب التنويه هنا ان ادونيس قفز عن تأريخ التفاصيل السحيق هنا

٢٧ ـ الثابت والمتحول ، ١/٤٥ ـ ٤٦ .

٢٨ ـ المصدر نفسه ، ١/٥٢ .

٢٩ ـ المصدر نفسه ، ٢/٢٠ وما يليها . الاحالة الى الاصول والعرض عليها لا يعني مطابقتها ويستحيل ان يعني ذلك . انظر تحليل جاك بيرك في **Essai sur le méthode juridieue maghébine** (Rabat 1944) وتحليلنا في القسم الثالث من الفصل الثاني من كتابنا **Ibn Khaldun** (London, 1981)

٣٠ ـ الثابت والمتحول ، ١/٦٦ وما يليها .

واقتصر في استشهاداته على ابن تيمية وانه في غيرها من الاحوال لم يفعل غير الاستشهاد بنصوص تتكلم عن المحدث والقديم ومن القيام بدراسة فيلولوجية لمعنى هذين اللفظين)[٣١] ، وتوازي هذه الاحالات التقليدية الاحالة الى الاصول العائلية لدى بني أمية وبني العباس الذين يحاكمهم وكأنهم احياء يرزقون[٣٢] احالات توازي بدورها احالتهم العالم الى التقليد السلطوي .

الشعر والفقه والتشريع والسياسة اذن وحدات لا فارق جوهري فعلي بينها ، فهي تتوازى في بناها الداخلية توازيات شرائح متطابقة لجوهر لا تراتب في تطابقها وتماثلها البنيوي . تعتاش السياسة كما يعتاش الشعر والفقه في مجال اسمه الدين ينفي معيشتها في حيزات لتشكلات تاريخية اسمها العلم والسياسة والرمز والتصورات الجمعية ، تماما كما يرى السلفيون والمستشرقون على حد سواء . يمتص الدين في لاهوتانيته جميع مجالات الحياة وكل ما يخرج عن نطاق سطوته المستغرقة يصبح دون نظام ودون ترتيب ويماثل فوضى ما قبل الخلق ، ويجعل كل ما ترتب شيئا مطابقا لجوهره ولبنى هذا الجوهر .

ينطبق الشيء نفسه على ميثولوجيا التحول التي يحكي ادونيس حكايتها . فالمتحول جوهر نوعي يجمع عددا من الاحداث والافكار المتساوية والمتطابقة جوهريا . والتي تقيم علاقة تضاد مع الثبات وتقسم في هذا القضاء بسمات الحداثة : العقل ، الابداع ، الانسانية ، الاشتراكية . القرمطية « تتجاوز القومية والجنس الى الانسان بما هو انسان[٣٣]» ، وهي بذلك توازي نقد الرازي وابن الراوندي للوحي ، التعبير الاول للحداثة في عودته الى الانسان بما هو انسان[٣٤] . كما يتطابق الاثنان مع

---

٣١ ـ المصدر نفسه ، ١/٧٠ ـ ٧١

٣٢ ـ انظر ادونيس ، « الدلالة التراجيدية في عاشوراء » النهار ، ١٩٧٤/٤/٢٨ ومواضع مختلفة من الثابت والمتحول .

٣٣ ـ الثابت والمتحول ، ١/٨٤ يبلغنا الطبري (تاريخ ، تحقيق دي خويه ، ٢٢٥٧/٣) ان يحيى شيخ القرامطة ادعى لنفسه نسبا حسينيا . اهذا تجاوز للجنس والقومية والقبلية ؟

٣٤ ـ المصدر نفسه ، ١/٨٨ ـ ٩٠ .

الانسانية التي تمثلها الصوفية (٣٥) . ومع ما يطابق عقلانية ابطال النبوءة في « تجريبية» جابر بن حيان ودلالة المجانسة لديه(٣٦) ، وفي انسانية وذاتية الباطنية بتجلياتها المختلفة من امامية وصوفية(٣٧) وما يوازي التأويل الصوفي والباطني من مجاز في الشعر(٣٨) . يقوم أدونيس بوضع هذه التطابقات الجوهرية المردودة الى عبارة « تحول » دون ان يجد القارىء إخبارا اكثر من تقرير عن تجاوز القرامطة القومية للانسانية التي لم تظهر كمفهوم فاعل قبل اواخر القرن الثامن عشر أساسا ، ودون ان يبلغنا عن اظلاميات المانوية والأديان الفارسية ما قبل الاسلامية التي احلت البعض من نقد الرازي وابن الراوندي ، ودون حتى الالماع الى تحويل الكائنات الى تجليات ربانية وتحويل النفس البشرية الى جزء من الربوبية في الحلول أو الى الاسباب التي تحدوه الى اعتبار المتصوف بما هو مجذوب ، وليس باعتباره رجل طريقة ، كما هو لا يبلغنا ان « تجريبية » جابر بن حيان قائمة على نظرية العناصر والامزجة وان دلالة المجانسة عملية منطقية قياسية نجدها في أصول الفقه ، او ان « ذاتية » الامامية والصوفية قائمة على رد الى أصول نصية في القرآن والحديث والسلسلة ، أو أن التأويل الصوفي والامامي تأويل تقليدي قائم على « طاعة رجل » كما قال احد الغلاة كما هو قائم على مبدأ ذو النون المصري من انه « ليس مريدا البتة من لم يكن اطوع لاستاذه من ربه » وقول ابن عربي ان « من لا شيخ له شيخه الشيطان »(٣٩) ، ثم ان ادونيس اخيرا لا ينورنا حول الدراسات اللغوية والفقهية والتفسيرية للمجاز في العلوم التي يوسمها بالثابتة .

---

٣٥ ــ المصدر نفسه ، ١/٩٨ .

٣٦ ــ المصدر نفسه ، ٢/٧٣ وما يليها .

٣٧ ــ المصدر نفسه ، ٢/٩٢ وما يليها .

٣٨ ــ المصدر نفسه ، ٢/١١٩ .

٣٩ ــ الاستشهادين الاولين مأخوذان عن كتاب كثر ما يستشهد به ادونيس ، مصطفى كامل الشيبي ، **الصلة بين التصوف والتشيع** (ط ٢٠ ، القاهرة ، ١٩٦٩) ص ٣٦٣ . قول ابن عربي عن اسين بلاثيوس . **ابن عربي** ، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بيروت/الكويت ، ١٩٧٩) ص ١٢٧ . كان الحري بادونيس ان يناقش في هذا الاطار القضية التي كتب عنها أستاذه بولس نويا حول القباب وابن عباد الرندي فيما يتعلق بقضية المشيخة الصوفية .

الاظلام في المقال التاريخي الادونيسي ضروري طبعا لرد التاريخ الى جوهر يمكن التواصل معه من جوهر مرجو هو الحداثة ـ يربط ادونيس اصالة التحول بمعرفته ـ وبالتالي تواصله ـ مع النبوة المستمرة في الامامة والصوفية المعتبرة كثورة مستمرة (تقسيمة ادونيسية للثورة الدائمة ؟) والقرمطية[٤٠] . الاصالة تساوي الأصل في النبوة ، واعادة الاصل في الامامة والتصوف والقرمطية ، بالاصالة يهدم ادونيس الاصالة ، وبالدين يقارع الدين ، وباسم الحداثة يقدم نقدا للسنة ، اذ الحداثة التي يراها في الماضي وليدة وضع حالي يتلون تبعا لاطاره . فكلمة حداثة واخواتها من الكلمات ذات حقل للمعنى واسع يستوعب العديد من المعاني وعلى صلة بحقول اخرى من المعاني ، وتبعا للمعنى المعطى اليها ممكن توجيه التاريخ غائيا ، وربط الحداثة بالماضي بقراءة الماضي وكأنه ما قبل تاريخ حداثتنا . ولما كانت الحداثة ذاتية واشتراكية وابداعا وانسانية واسلاما وشعبية وثورة ، فمن الطبيعي ان يعلن ادونيس انه تجنب « الخوض في ماهية المفاهيم والمعاني ، كتحديد معنى الاتباع او الابداع او القديم او المحدث او الاصل او الاصالة »[٤١] فالخوض في فحوى الاصالة والابداع خوض في فحوى الواقع ومكوناته وبالتالي لفحوى التجاوز المرجو . خوض كهذا ينتج عن نمط من الفعل الثقافي يخرج عن نطاق الفعل المجرد الموسوم بالابداع والحداثة والتجدد ، وينقلب على انمحاق التمايز والتفارق الذي يضبط علاقات زماننا الراهن ، خوض كهذا ويحد بالواقع من حرية التحولات والهجرة من انبساط وانفتاح الاقاليم ويثبت النهار والليل بتمايزهما ويبقي هدهد سليمان حيث سليمان .

* * *

ليس كل فكر سلفي او شبه سلفي متحل بالحرية الادونيسية وليست لكل سلفية او شبه سلفية المجالي الزمانية والزمنية التي لادونيس ليست كل سلفية قادرة على تسمية اظلامها حداثة ، لأن الحدث الراهن الاظلامي اختير واعطي صفات الحداثة من ثورة وتحول ، كما كان سلفه قد اضفيت عليه سمات الحداثة من الماضي[٤٢] . ولكن الكتابة

---

٤٠ ـ الثابت والمتحول ، ٢/٢١١ .

٤١ ـ المصدر نفسه ، ١/٢٣ .

٤٢ ـ راجع مقال ادونيس في « مواقف » ٣٤ (١٩٧٩) ص ١٤٩ ـ ١٦٠ « بين الثبات والتحول ، خواطر حول الثورة الاسلامية في ايران » .

المنظومية للاستشراق بالعربية في اعمال ادونيس النثرية نقطة تقاطع بين السلفية واشباهها وبين الاستشراق بكماله . فاستشراق الاصالة (وفي الماضي القريب ، استشراق التعرب) هو محتوى هذا التقاطع وشكله بغض النظر عن دلالة الايجاب في الماضي ـ هي المعتزلة عند البعض والاشاعرة عند آخرين والغلاة عند غيرهم والمادية عند البعض الآخر وغيرها عند المستشرقين على مختلف مشاربهم . في كل الاحوال ، هناك انقطاع عن الماضي يعامل وكأنه غريب وخارج عن الطبيعية والعادة ، انقطاع بين المستقبل المرجو وصورة هذا المستقبل في الماضي عبر انقطاع لم يحققه غير الزمان وبالتالي فهو واه ومضاد لكل صحة وحقيقة ، وبالتالي يصبح وصالنا مع الهمج من القرامطة مثلا موضوعا قابلا للبحث الجدي .

الواقع غير ذلك . القرامطة وغيرهم من ابطال الاساطير الادونيسية وغيرها أسماء ماضية تربطنا بها رابطة ذاكرة محددة الحيز ، ذاكرة تستلهم كرمز وتتكفىء في حيز ثقافة عليا لا صيغ ثابتة لاشكالها (PARADIGM) وبالتالي لا تكامل لوحداتها في ثقافة وطنية تفرض اشكالها تستثنى ما لا شاكلها . القرامطة والتراث بعامة ماض منته لا استمرار له في الحاضر ولا يمكن ان يكون له وجود في المستقبل الا كرمز لفئة صغيرة من الناس هي فئات منتمية لثقافات عليا منقطعة تمام الانقطاع عن الثقافة العليا التي سادت حتى حوالى القرن ونصف والتي استبدلت بثقافات عليا جديدة لا ترابط بينها الا في البعض من مفاهيمها (من ديمقراطية وامة وعلم وغيرها) ثقافات تنشرها الجامعات كما تنشرها وسائل الاعلام والاجهزة الاخرى التي ساهمت في مشروع الدولة العربية الحديثة ونجحت الى حد اقصاه استيعاب بعض هذه المفاهيم وترتيلها في نتاج اكاديمي هزيل وادناه كسر ثقافة قديمة دون النجاح في خلق بديل عضوي لها . وفي مقابل مجموع هذه الثقافات العليا الابتدائية نجد ثقافات محلية انغلقت على نفسها وابتدأت للمرة الاولى منذ قرون بصياغة نفسها واساطيرها في شكل ثقافات عليا تطمح لأن تكون ثقافة دولة (نتاج جامعة الكسليك مثلا وما في معناها) .

اين الأصالة من كل هذا ؟ ربما كانت الثقافات المحلية المنغلقة المتجددة كثقافة الجبهة اللبنانية هي الثقافات الوحيدة القادرة على التأصل العقلي في اساطيرها وكتابة تاريخها تبعا لهذه الاساطير الاثنية ، وربما كان لهذه الأصالة امل أكبر في التحول الى واقع ثقافي ، اذ ان الأصالة كعلاقة بالماضي وبجوهر الشعب في حال الجبهة اللبنانية عامل ذو وزن فعلي ، اي ذو وزن يومي سياسي معاش في وضع يتم فيه بناء دولة على

أسس انثروبولوجية محدثة . في حالة كهذه من المحتم ان تبرز ثقافة عضوية اصيلة وان كانت مستتبعة ــ فهي اصيلة في فولكلوريتها ، مستتبعة في تكنوقراطيتها (التي ينتج عنها ، بالمناسبة ، « علمانية » الكتائب المعلنة) .

اما الاستتباع الثقافي المطلق فهو في الاستشراق الاصولي . مجال الاستتباع هذا انعدام ثقافة وطنية جامعة متمثلة في مؤسسات تفرض رقابة على الصيغ والاشكال (رقاباتنا لا تنتبه الا الى المضمون ومن تشديدها على الشعارات المباشرة ، ومناهجنا العلمية لا تعلم الا المضمون ، ومن ثم اعتمادها على الحفظ) . الانعدام المرتبط بغياب سلطة وطنية عضوية ذات توجه تاريخي محدد ومعين ، ومجاله الآخر هو اهمال الثقافات الفولكلورية التي تنمو وتتمحور حول ذاتها (كالاسلام المحلي هنا وهناك ، او الفرعونية ، او البربرية ، أو المارونية ، أو غيرها) . ونتيجة هذا الوضع يبرز الكلام حول الأصالة بصورها الاسلامية المختلفة نتيجة لفشل مشروع هيمنة لثقافة دولة ، وبقايا لواقع سابق تتوازى فيه الأصالة مع تجربة التكنوقراطية (كما في الثقافة العليا في الخليج) . الأصالة الاسلاموية نمط عبور معرفي نمو الماضي يستخدم الاساليب الاستشراقية في تحديد الماضي وفي تعيين نفسه وان اهمل البعض من محتوى الاستشراق المعياري او عكس وجهته ، نمط عبور أساسه الراهن الاستتباع لثقافة غربية مفاهيمها متغلغلة في أوساط لا تزال تسعى دون جدوى لتشكل نفسها فئة مثقفين ذوي علاقة عضوية بواقعهم وبوجهة هذا الواقع ، مع كون هذا الواقع.واقع استتباع ولا عضوية تفتتت فيه الثقافات العليا (الى برغسونية ووصفية تجريبية وسلوكوية وغيرها دونما رابط ثبات شكلي PARADIGM طاغ) كما تفتتت فيها البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الى وحدات كلا فيها يرتبط دون توسط الآخر بالمركز ، وهذا في وقت ابتدأ فيه في الاطراف اثر ثقافة ما بعد الاستنارة المستجدة في المركز ، ثقافة نفي جوهرية الانسانية والعقلانية في الثقافة العليا ، وثقافة الاستهلاك في الفولكلور والحيز الشعبي للرموز والثقافة . الاصالة الاسلاموية اذن التعبير الامثل عن الاستتباع الثقافي : في مضمونها اولا ، وفي كونها محتوى لا عضوية سياسية/ ثقافية مستتبعة ثانيا . الانغلاق التاريخي الذي تروجه الشبه سلفية الراهنة اذن تواصل عضوي مع مركز الاستتباع بكونه نتاجا ، مباشرة لتفتيت هذا المركز للاطراف الذين نحن احداها ؛ هو تعبيرا عن التفتت في لا عضوية نظرته الى التاريخ وبأصالته في النظرة الى التواريخ الاضيق على حد سواء .

في دلالة النقد

فيصـــل دراج

من يواكب مسار النقد ، ويقتفي مصيره ، في ساحاته المختلفة ، يجد لزاماً عليه إعادة طرح السؤال في زمانه ، وتقصي سمات هذا الزمان ، الذي يرفض كل نقد ، ويشجب كل مداخلة ، ويذيب الرفض والمداخلة في قاعدة قديمة : حق الصمت وضرورة إحادية القول ووحدانية التأويل . يبدأ السؤال بوضع النقد ، ثم يمضي الى شرطه الاجتماعي ليتلمس شروط رجم النقد ، وبدون أن يبحث طويلا ، يجد ان النقد في « زماننا »، يلبس حال خروجه سلسلة من النعوت النافية ، فالنقد : شبهة ، ممارسة مشبوهة ، فعل سيء الصيت . مع ذلك لن نبرهن على الفرق بين الشبهة والجنحة والنقد ، بل سنمضي الى بعض المقدمات البسيطة : ينطلق النقد من زمانه ، وينسج قوله وأحكامه ، ثم يعود الى هذا الزمان ليلقي النور على ما هو سلبي فيه ، فالنقد ، اذن ، مداخلة « فاعلة » تطمح الى تكريس امر ايجابي ومواجهة أمر سلبي وهزيمته اذا امكن . وفي هذه الحدود ، فان النقد لا يخرج « من ذاته » ولا يصدر من فضاء الهرطقة ، بل يمليه زمانه ، ويسعى الى شرعية « الاملاء » مستنصرا التاريخ . واذا قبلنا بقول التاريخ ، نجد ان هذا القول يضع النقد في مستوى التقييم والتصحيح لا في مستوى الشبهة ، هذا ، اللهم ، اذا اخذنا بقول تاريخ الأنوار ، أما اذا أخذنا بقول تاريخ الظلمات ، فهو أمر آخر . تقول « عصور التنوير » : ان النقد ممارسة تعتمد المعرفة العلمية من أجل الحكم على موضوع معين وتحديد الصحيح والخطأ في مستوياته المختلفة ، وفي هذا التحديد فان المعرفة الاولى تكون أساسا لمعرفة جديدة . تربط المقدمة الأولى ، اذن ، فعل النقد بانتاج المعرفة الموضوعية ، لكن هذه المقدمة لا تعتدل الا بمقدمة أخرى : النقد ممارسة ديمقراطية من حيث هي ممارسة علمية ، أو لنقل انها ممارسة تتحقق في حدودها في تاريخ تنويري لا في تاريخ اظلامي ، فالنقد حوار بين طرفين يقبل كل منهما بوجود الآخر . وكما نرى فان المقدمة الاولى تضع النقد في حقل المعرفة ، أما المقدمة الثانية فتضع النقد في شكل معين من التاريخ . اذا أخذنا بـ

« التعابير النظرية » نقول : يقوم النقد في مستويين مترابطين : المستوى الايديولوجي والمستوى السياسي ، وهذان المستويان مع مستوى « ثالث » يشكلون بنية كل مجتمع . لنقل إذن ، وبايجاز ، ان الموقف من النقد يضعنا أمام شكلين متفارقين من الممارسات الاجتماعية : شكل يمارس النقد ويحقق : العقلانية/الديمقراطية ، وشكل يرجم النقد ويحقق : الاظلامية /الاستبداد .

النقد وشكل المجتمع :

النقد حوار بين مقالين ومواجهة بين منهجين مختلفين حول موضوع محدد ، لكن طبيعة الامور ما تلبث ان تسحب « صاحب » المقال الى دائرة مقاله ، وتدخله في علاقات النقد والحوار ، لا يصيب هذا الدخول « الشخص » بل يجعل المقال يوضح قوله ويبرهن على مقدماته ونتائجه . بما ان النقد يعتمد الحوار ، فان تحقق « الاعتماد » يقضي بوصول الرسالة صحيحة الى الطرفين المتحاورين ، ويأمر بأن يقرأ طرفا العلاقة الرسالة بشكل دقيق وصحيح . اذا تم ذلك فان الحوار لا يلبث ان يعطي وضوحا جديدا ويقرب بين الطرفين المختلفين . مع ذلك فان الاحتمال لا يرى النور الا في جملة شروط معينة :

١ ــ أن يعترف كل منهج بوجود المنهج الآخر .
٢ ــ أن يعترف المنهج الأول بحق المنهج الآخر في التعبير عن ذاته .
٣ ــ أن يعترف صاحب المنهج الأول بوجود صاحب المنهج الآخر .

لا يمكن مناقشة الشروط السابقة الا في ضوء حقيقة أولى : تحقق الايصال ، أي قراءة الرسالة في ذاتها ، والاجابة عليها بعد قراءتها وليس قبل القراءة . مع ذلك فهذه الحقيقة تقودنا من جديد الى علاقة القبول والاختلاف ، الاعتراف بالآخر أم عدم الاعتراف به ، لذلك فسنناقشها كجزء من الشروط الضرورية لتحقق النقد/الحوار .

يقود الاعتراف بـ « منهج الآخر » الى القبول بـ : نسبية المعرفة ونبذ اليقين المطلق (المستوى النظري) . ويقود الاعتراف بـ « حق المنهج الآخر في الكلام » الى القبول بتعددية القول (المستوى السياسي/الديمقراطي) . كما يقود الاعتراف بوجود صاحب المنهج كـ « انسان » الى القبول بمفهوم تاريخي يرفض المقدس والمتعالي ، ويعترف بدور « الشخصية الانسانية » أو بدور « الفرد » ويشير الى المستوى التاريخي لارتقاء هذه « الشخصية أو ذاك الفرد » (مستوى تطور الفرد والمجتمع) .

الحديث بـ « نسبية المعرفة » يعني نظريا : ان المعرفة ناقصة ، وأن هناك جملة من الأسئلة لا تزال تبحث عن اجاباتها الموائمة ، كما يعني ذلك بالضرورة : ان المعرفة متحولة وانها تعيد تصحيح مقولاتها ومفاهيمها في مسارها التاريخي . ان هذا التحديد

يجعل المعرفة تنتمي الى حقل : العقلانية ، والعقلانية تقولّ بأشياء كثيرة منها : قدرة العقل على طرح الأسئلة والاجابة عنها في حدود معينة ، كما تقول ان العقل في مساره التاريخي يقوم بـ « تطوير المعرفة » ودفعها باستمرار الى حدود اكثر اكتمالا . قد يقول « لا أدري » ما : ولكن ما هو معيار صلاحية العقل ؟ عندها نقول : ان المعيار هو منجزات العقل في تاريخه وممارسة هذه المنجزات ، والممارسة معيار الحقيقة في النظرية كما في السياسة ، وفي الأدب كما في عملية التحرر الوطني .

يصبح وجود النقد ، كما نرى ، في دائرة العقلانية أمرا مشروعا وضروريا . اذا اقتربنا من الحقل الذي يرجم النقد ، أي حقل اليقين المطلق ، نجد ان سؤال النقد « يتهاوى » قبل النطق به . فاليقين يعني ثبات المرجع الثابت ، والمرجع هو الذي يحدد شكل « الأسئلة » والأجوبة ، وبما انه ثابت فهو بالتعريف مقدس ، والمقدس لا يطاله الشك وانما يأمر بالاذعان . هنا يقف دور العقل ، ينتهي ، ينعدم في « اللأدرية ». مع ذلك يظل أمر جدير بالملاحظة : فالعقل يدرس موضوعه من داخله ، ويبرهن عليه انطلاقا من علاقاته الداخلية مدعوما بالممارسة ، أما اللا « عقل » ، فيدرس موضوعه من خارجه ، لا يدرس موضوعه بل يدرس « الكلام الذي قيل عن موضوعه » أي أنه يعتبر الحقيقة قائمة في « الكلام » لا في الموضوع ذاته ، من هنا فهو لا يعترف بمفهوم الممارسة . اكثر من ذلك ، فالعقل يتعامل مع الخاص والمحدد والراهن ، أما « الايمان » فيتعامل مع العام واللامحدد واللاراهن ، واذا تعامل مع الراهن فانه ينزع عنه الماضي ، ويربطه بمستقبل غائب .

يوصلنا الحديث عن المقدس الى المستوى الآخر الذي يتحقق فيه النقد/الحوار : المستوى السياسي : الديمقراطية . المقدس ثابت من حيث هو مقدس . واذا اصبح المقدس مرجعا ، فان تعاليمه لا بد أن تتصف بالثبات ، أو لنقل : ان هذه التعاليم يجب أن تظل ثابتة لأنها تنتمي الى مقدس . والمقدس واحد ، لذلك فان من يقبلون به عليهم أن يرددوا كلاما واحدا لأن مرجعهم واحد . فتعاليم المقدس ، اذن ، لها صفتان : الوحدة والثبات ، وفي اطارهما يمارس أتباع المقدس وحدة القول وتماثل التأويل ، أقول تأويلا لا شرحا ، لأن الشرح ينتمي الى العلم ، أما التأويل فينتمي الى كل فكر لا علمي . أكثر من ذلك ، اذا اقتربنا من معنى تماثل التأويل وبحثنا عن معناه ، نجد ان دور التأويل ليس تبسيط كلام المقدس ، بقدر ما هو طقس تقرب وتزلف باتجاه المقدس .

المناداة بتماثل القول ينفي بالضرورة امكانية تعدده ، ويودي بمن ينادى به الى التهلكة ، لذلك يستحيل النقد في حقل المقدس . والمقدس ، كما نعلم ، يأخذ اشكالا مختلفة ، بدءا من تقديس الشجرة انتهاء بتقديس القيادة والتنظيم و « النظرية ». ينتج عن ذلك ما يلي : لا يتحرك الفكر في حقل المقدس الا كنفي للفكر ، وفي اسار « النفي »

يرقد الفكر في الاظلامية/اللاعقلانية . يتبع ذلك نتيجة أخرى يتكافل الفكر اللانقدي أبدا مع الممارسات الاستبدادية . النقد هو حركة الفكر وحركة الحياة ، وإحادية القول/الثابت هو تجميد الفكر ومحاولة « تجميد » الحياة ، لذلك يحارب الاستبداد كل نزوع الى العلم . يقول الكواكبي :

« لا يخاف المستبد من العلوم الدينية المتعلقة بالمعاد ، لاعتقاده انها لا ترفع غباوة ولا تزيل غشاوة ، وانما يتلهى بها المتهوسون للعلم ، فاذا نبغ فيهم البعض ونالوا شهرة بين العوام لا يعدم وسيلة لاستخدامهم في تأييد أمره ، بنحو سد أفواههم بلقيمات من فتات مائدة الاستبداد . نعم ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة ، مثل الحكمة النظرية ، والفلسفة العقلية ، وحقوق الأمم ، والسياسة المدنية ، والتاريخ المفصل ، والخطابة الأدبية ، وغيرها من العلوم الممزقة للغيوم ، المنسقة للشموس ، المحرقة للرؤوس ؛... وينتج مما تقدم أن بين الاستبداد والعلم حربا دائما وطرادا مستمرا : يسعى العلماء في نشر العلم ، ويجتهد المستبد في اطفاء نوره »[١]

النقد أساس تقدم العلم على المستوى النظري ، والنقد أساس الثورة على المستوى السياسي ، وكل مراوحة أو جمود سياسيين يرتبطان بمراوحة وجمود في مستوى النظر والنظرية .

نصل أخيرا الى المستوى الثالث لتحقيق معنى النقد : ان يعترف كل من طرفي النقد/الحوار بوجود الآخر كانسان . لماذا نقول ذلك ؟ تستلهم الاجابة التاريخ وتؤكد ان الاعتراف بـ « الانسان » بـ « الفرد » هو اعتراف بحقه في الاقرار والرفض ، واعتراف بأن عقله مؤهل لممارسة الاقرار والرفض ، وهذا الاعتراف يعني ان الانسان متحرر من قيود المرجع « الوحيد » وأنه سيد نفسه في القرار . هذا الاعتراف كما نعلم ، أو يعلم بعضنا ، هو مقولة تاريخية مارستها الثورة البرجوازية في عصر التنوير ، عندما أقرت بحق « الانسان » في البيع والشراء ، ومجدت « فرديته » وسحبته من فضاء « العناية الالهية ». نجد في هذا المستوى أشكال اعتراف مختلفة : الاعتراف الفعلي والممارس ، عدم الاعتراف ، والاعتراف الزائف الذي ينوس بين الاظلامية والتنوير . نقف هنا ، أمام المستوى الأخير لأنه يوجب الوضوح : يقبل «الاعتراف الزائف » بالنقد ، لكن مشكلته هو أنه يجيب على الرسالة قبل أن يقرأها ، أو يفعل ذلك بشكل انتقائي ، أو يسقط على القراءة أوهامه الداخلية ، فيلغي القراءة . بمعنى آخر ، يقبل هذا الشكل من « الاعتراف » بوجود « أنا » الآخر ، ويقبل بوجود « أناه » ، لكن هذا

---

(١) : طبائع الاستبداد ، ص : ٣٠ ــ ٣١ ، مؤسسة ناصر للثقافة ، بيروت : ١٩٨٠ .

الاعتراف يتهاوى عندما تتضخم « الأنا » المستقبلة ، و « تنمسخ » « أنا » مرسل الرسالة . بمعنى آخر : كل أنا تقدس ذاتها تمارس ماديا نفي مفهوم الأنا ، لأنها في هذا التقديس لا تعترف عملياً لا بوجود الآخر ولا بحق عقله في النقد ، وبذلك فهي تنفي وجود الانسان حتى عندما تعترف به . تفارق « الأنا المقدسة » هنا حقل العقلانية والديمقراطية وتمضي الهوينا نحو حقل الاظلام والاستبداد . أكثر من ذلك : كل أنا متضخمة (أي تقدس ذاتها) تخلط بين الذاتي والموضوعي ، وتقلب معنى العلاقة بينهما ، لأنها تعتبر الذاتي قواما على الموضوعي ومصدرا له .

وكما نرى ، فان تحقيق الحوار لا يصل الى قراره الا في تحقق التوصيل في اطار العقلانية والديمقراطية . لا نود هنا أن نشارف حدود الوهم واليوتوبيا ، فنطالب او نقول بامكانية الحوار بين أي طرفين لا على التعيين . نحن نطالب بحق وضرورة الحوار بين أطراف « المعسكر الواحد » . تعلمنا « النظرية » ان صراع الفكر يدور بين حقلين لا يلتقيان هما حقل المادية والمثالية ، لكن النظرية نفسها تقول بـ : صراع النزوعات في كل من المادية والمثالية . المسألة ، هنا ، أن بعضنا أو كلنا ينزع الى الغاء هذا الصراع وتكريس احادية المرجع والمعيار ، تكريس يتم في فصل كامل بين النظرية والممارسة ، وبين القول والفعل ، وبين « النية » و « تجسيدها المادي » وبسبب ذلك أيضا يدعو/يدافع عن شكل معين من النقد : نقد الاطراء علما ان العلم والثورة يقومان على اطراء النقد .

يقضي كل مستوى من مستويات الحياة الاجتماعية بشكل معين من النقد ، فهناك النقد السياسي ، والاقتصادي ، والايديولوجي ... نقف هنا أمام شكل واحد من النقد هو : النقد الادبي ، وعلى الرغم من خصوصية هذا الحقل ، فان الموقف منه يمثل الموقف العام من النقد ، ويرجعنا بالتالي الى المستوى التاريخي للمقولات والمعايير المسيطرة في زماننا . نعثر في حقل النقد الأدبي المسيطر على نوعين مترابطين : نقد الاطراء ونقد المناسبات . يهدف « النقد الأول » عادة الى ابراز محاسن « العمل الأدبي » واعتداله وجزالة أسلوبه ونبل نواياه ، وهو عادة ، نقد مكتوب قبل قراءة « العمل » يبشر له ويحجب تهالكه ، أي أنه نقد مقلوب لأنه لا يقدم الا التضليل والتعمية ويكرس في عماه وأوهامه شكلا منحطا من النقد . أما نقد المناسبات ، وهو لصيق بالأول ، فيقال عادة في مناسبة هامة ، أو يقال ليجعل من « ولادة عمل أدبي » مناسبة هامة ، سماته هي التبجيل والتفخيم ، أما دوره فينتهي بانتهاء المناسبة . يقوم هذا النقد بشكليه على مفهوم التحزب والعصبية في شكلها الجماعي أو الفردي ، وتلازمهما ثلاث سمات ا ــ الجهل بالنظرية وبدور النقد . ب ــ البراجماتية أو المفهوم النفعي

للنقد . انه النقد المدفوع سياسيا أو « ماديا » جـ ـ انه نقد قائم على علاقات شخصية أو فردية أو بين-فردية ، لذلك فانه يذهب دائما الى « المضمون » أو الى « التجرب النفسية الدفينة » حيث يجد في « النفس » كل المحاسن الظاهرة أو الغائبة . من يتقرى في خصائص نقد الاطراء/المناسبات يبصر حقيقة ساطعة : يحارب هذا النقد كل منهج نظري ، لأن المنهج لا يتعاطى مع الفرد أو المناسبة بل يمارس ذاته وفقا لعلاقاته النظرية الداخلية . أي ان المنهج النظري لا يعرف التكيف ولا يتغير بتغير الظروف والاشخاص والانتماءات ، انه يتغير فقط وفقا لمسار البحث النظري . أعيد هنا وأكرر : لا يتعاطى النقد النظري في مفاهيمه مع أفراد أو أشخاص أو كتاب بل يتعامل مع مواضيع أدبية تخضع في استقلالها الى مفاهيم النقد المستقلة نظريا .

في حقل النقد الأدبي :

هل النقد الأدبي ممارسة زائفة يطلقها واهم معرفة كما يدعي البعض ؟ وهل هو ممارسة موسمية ـ طفيلية تختلف باختلاف الفصول ومقام الاسماء كما يدعو اليها بعض آخر ؟ في الحالتين يأتي جواب النقد النازع الى المعرفة نفيا واستنكارا ، لأن السؤال في شكليه يرجم المعرفة ويدفع بالنقد الى حدود التلاشي .

يبدأ النقد بالمنهج ، والمناهج تملك شرعية الاختلاف ، والاختلاف لا يعني الانتقاء والتلفيق وموسمية الأدوات ، بل يعني العمل النظري المتطور أبدا من أجل انتاج أدوات نظرية تقارب العمل الأدبي كي تتلمس أدبيته أو تفضح غيابها . يقوم النقد الأدبي على جملة مفاهيم تسمح بتحقيق تفسير متبصر ، وتبصر التفسير هو وضوح الأدوات التي تتبني وتستمر في بنائها الذاتي في حقل قراءة الأعمال الأدبية وتنظير هذه القراءة . هل يعني ذلك ان النقد الأدبي هو تنظير قراءة الأعمال الأدبية ؟ يبدو لي ان الجواب يبدأ بـ « نعم » وينتهي بـ « لا » . في حدود « النعم » نقول : إن نظرية الأدب تمور وتتحرك في مساحة قراءة الأعمال الأدبية وتقييمها ، أما في حدود الـ « لا » فاننا نقول : إن قراءة الأعمال الأدبية والعمل على كشفها أو فضحها يفضي الى انتاج أدوات نقدية تعتمد القراءة ثم تبتعد عنها لتبني حقلها الخاص الذي يسمى بـ : حقل النظرية الأدبية . بمعنى آخر ، إن تراكم قراءة ما اصطلح على تسميته بـ « الأدب » يفضي بهذه القراءة ، في شروط معينة الى الوصول الى جملة مفاهيم مجردة تؤسس حقلا نظريا مستقلا هو حقل النقد الأدبي ، أي ان هذه المفاهيم لم تكن لتستوي في تجريدها النظري لولا ممارسة القراءة الأدبية التي تصل الى نتائج معينة ثم تحاول تعميمها ، أي تحاول تطبيقها على أعمال أدبية جديدة . تمور النظرية في معناها النقي في ديالكتيك معروف هو : الممارسة ـ النظرية ـ الممارسة . اذا أخذنا بهذا الديالكتيك الواضح والبسيط ،

ونقلناه الى حقل الأدب العام ، فاننا نصل الى ديالكتيك القراءة/الكتابة ، والى ديالكتيك الأعمال الأدبية/نظرية النقد الأدبي . تعثر النظرية في هذا الديالكتيك على قوامها ، تبدأ من الأعمال الأدبية ثم تعود اليها بعد ان تمر في حيز التجريد وفي مساحة تنظيم علائق القراءة ، وهذا يعني أن شكل العودة يختلف عن شكل البداية ، لأن البداية هي بداية البحث عن المفاهيم ، أما العودة فهي مقاربة موضوع القراءة بمفاهيم « جاهزة » أو شبه جاهزة . لنقل اذن ان ادوات النقد الأدبي هي جملة المفاهيم التي ينتجها فكر عارف يعتمد على ديالكتيك الممارسة والنظرية ، أو بشكل أبسط ، ان النقد الأدبي هو الرصد المستمر لتطور المفاهيم النظرية الأدبية في ضوء الممارسات الأدبية المتجددة وفي ضوء تطور النظرية الأدبية ذاتها في ديالكتيكها الخاص بها . ان الرجوع الى معنى النقد يفصح عن حقيقة أولى : لا تصدر نظرية النقد في حقل القراءة بل في حقل تجريد القراءة في مساحة منهج نظري محدد ، وهذا التجريد الذي يمايز بين القراءة وبين الأدوات التي تقوم بتقييمها هو الذي يجعل من النقد الأدبي حقلا معرفيا متمايزا وذا استقلال ذاتي ، أو يجعله حقلا ينزع الى الاستقلال الذاتي .

النقد الأدبي في مفاهيمه ، اذن ، هو أثر لقراءة الأعمال الأدبية بعد أن تعيد سيرورة الفكر ترتيب علائق هذه القراءة وانتاجها في شكل جديد ، وهذه السيرورة وذاك الانتاج يأخذان اسم التجريد النظري أو الانتاج النظري للمفاهيم . وبما أننا لا نربط التجريد بالقراءة ، بل بسيرورة الفكر التي تخضع هذه القراءة الى تحويل معين بواسطة أدوات نظرية معينة ، فاننا نقول : ان مفاهيم النقد الأدبي هي مفاهيم مجردة ، أو كما يقول أصحاب النظرية : مفاهيم مجردة ـ شكلية . لنقل اذن : ان نظرية الأدب ، كما النظريات الأخرى ، تنزع الى انتاج مفاهيم خاصة بها . وكما نعلم فان علم التاريخ له مفاهيمه التاريخية ، وعلم النفس له مفاهيمه أو مقولاته ، كذلك الامر بالنسبة الى نظرية الأدب . وقد يقول عارف أو جاهل : ان هذه النظرية « المزعومة » لم تحصل بعد على مقامها النظري الصحيح ، هذا القول شبه صحيح ، لكن صحته الناقصة لا تعني « التخلي عن محاولة الفهم » بل تعني ضرورة المضي في البحث عن المعرفة ، والبحث مشروع لأن الأعمال الأدبية لا تدخل في دائرة « الألغاز الانسانية » و« الأحاجي الملفعة بالضباب » فهي ممارسة كغيرها تخضع للحكم والشرح والتحليل .

اذا كان النقد الأدبي يعتمد التجريد منهجا ، والتجريد أساس المعرفة ، فان مفاهيمه ، كما قلنا ، هي مفاهيم مجردة ، تقيس صحتها في التطبيق ، وتنزع أبدا نحو التعميم والشمولية ، وفي التطبيق يقترب المفهوم المجرد من معادله ، يقترب ولا يتطابق ، لأن المفهوم المجرد لا يمكن أن يساوي معادله المشخص ، أو يمكن أن نقول :

إن المفهوم النقدي الأدبي يتمايز في تطبيقه ، يصبح مشخصا بالمعنى العلمي للكلمة ، تستجلي دلالته . فعندما نقول مثلا : « انكسار النص » فاننا نعلم أن « انكسار النص » هو مفهوم مجرد ، لكن هذا التجريد يقترب من التحديد عندماندرس « انكسار النص » في عمل أدبي محدد ، عندها تستظهر دلالة المفهوم ، ويتكشف معناه ، ونكتشف أيضا حدود هذا المعنى وضرورة تطويره . « في البحث عن وليد مسعود » لجبرا ابراهيم جبرا ، نقول ان هذا النص الجميل قد « انكسر » عندما أقحم الكاتب شخصية « مروان » لأن هذا الفدائي الطيب لا يمكن أن يشكل امتدادا لشخصية والده ، ولا يمكن أن يغني هذه الشخصية ، لسبب بسيط هو أن نموذج شخصية الابن تنتمي الى اشكالية مغايرة تماما للاشكالية التي يدور فيها الأب . وكي لا نضيع في التفاصيل أرجع الى النقطة التي أود ايضاحها وهي : الاستقلالية النظرية للمفهوم الأدبي ، فمفهوم « انكسار النص » لا يفرضه عمل أدبي معين ، ولا « ينبثق » عن هذا العمل أو ذاك ، وإنما يصدر عن نظرية الأدب التي تحصل على مفاهيمها في تجريد الممارسات الأدبية المشخصة ، ثم تعود الى هذه الأعمال من جديد لتكشف حقيقتها أو زيفها ، أي ان مشخص العمل الأدبي لا يصبح مشخصا حقيقيا الا في ضوء الأدوات التي أنتجها التجريد النظري ، فالتجريد هو الأساس الذي يفصل بين القراءة الزائفة والقراءة الحقيقية .

لا يستضيء العمل الأدبي من داخله . لا يشرح نفسه بنفسه ، وإنما يتكشف في ضوئه أو ظلمته عندما تقاربه المفاهيم المجردة التي أنتجتها نظرية الادب في تاريخها النظري ، وهذه المفاهيم تقيّم العمل الأدبي وتستقيم في ممارستها لتقييمه . ومن أجل بعض الوضوح سأرجع الى بعض المفاهيم المجردة ، التي وجدت « معادلها » العملي ـ النسبي في بعض الأعمال الروائية ، والتي استطاعت في هذا«الوجود » ، أن تضيء العمل الأدبي ، وأن تشير إلى اتساقه او تهالكه : مفهوم « الساخر » في « متشائل » اميل حبيبي ، مفهوم غياب « التحويل الأدبي » في « لكع » اميل أيضا ، « لا مركزية الحدث » في « جبل » الياس خوري ، « انكسار النص » في « البكاء على الأطلال » لغالب هلسا ، اللغة الانشائية في «رامة والتنين » لأدوار الخراط ، « غياب التميز » في « المنفى » لجورج سالم ، « السلسلة الأدبية » في « الزيني بركات » لجمال الغيطاني ، « البطل كامكانية مجردة » في « نجران تحت الصفر » ليحيى يخلف ، ...

إن هذه المفاهيم : الساخر/ التحويل الأدبي / لا مركزية الحدث / انكسار النص / اللغة الانشائية / غياب التميز / السلسلة الأدبية / البطل كامكانية مجردة ... هي

مفاهيم نظرية ، أي علمية ، انتجها تاريخ النظرية الأدبية ، وبدون هذه المفاهيم لا يمكن ان نقارب الأعمال الروائية السابقة مقاربة علمية . لا أود هنا أن أقول أن النظرية تستنفذ كل عمل أدبي ، ولا أود ان أقول ان النظرية هي حامل الحقيقة المطلقة ، فنظرية النقد لا تظل جديرة باسمها إلا في نقصها المستمر ، أو لنقل إن جوهر النقد يرفض كل نسق « كامل » أو متكامل ، لأن الممارسة الادبية تظل أكثر خصبا وتنوعا من النسق النظري . مع ذلك فان « نقص النقد » لا ينفي مفاهيمه ولا يلغي شرعية هذه المفاهيم وقدرتها على إطلاق الأحكام .

لا تقدم الملاحظات السابقة ، بالتأكيد ، شرحا لمعنى نظرية الأدب ، وهي لم تكتب لهذا القصد ، فقصدها آخر : إنها تود أن تقول إن المفاهيم النظرية النقدية ليست تعاليم زائفة او أحكاما مزعومة ، كما ان قصد هذه الملاحظات الومضية هو التنكير بحقيقة أساسية : النقد الأدبي ممارسة متميزة وحقل من حقول المعرفة ، والممارسة سيرورة تحويل ، ومحاولة لانتاج مفاهيم محددة تنتمي الى حقل محدد من المعرفة . وإذا كانت كل ممارسة إجتماعية تتحدد في نمط تحويلها ، فان الممارسة النقدية تقبض على نمطها في خصوصية الحقل الذي تتعامل معه : « حقل الأدب » ، وفي خصوصية الأدوات التي تجعل من مقاربة الأدب حقلا خاصا . وأخيرا فان كل ممارسة إجتماعية ، إقتصادية كانت أم سياسية ، علمية كانت أم فنية ، تحتاج إلى نظريتها الخاصة ، بل تفرض في منطق سيرورتها إنتاج هذه النظرية .

إذا كان الأدب ممارسة إجتماعية ، أي مادية ، فان النظرية التي تقوم فيه هي إجتماعية ـ مادية بدورها ، أي أنها نظرية غريبة عن أحوال الانخطاف والتجلي والاشراق التي يقول بها بعض « الحكماء » . الأدب ممارسة اجتماعية ، ونقد الأدب ممارسة اجتماعية أيضا . وبما أن « الأدب » ونقده يولدان في شرط إجتماعي معين ، فمعنى ذلك أن « النقد » يقارب الأدب في شرطه ، في تحديداته المادية : اللغوية والأيديولوجية والسياسية . إذا قبلنا بـ « تنزل الأدب » وقراءته في زمانه ، فمعنى ذلك ان النقد ممارسة موضوعية ، يتعامل مع « مواضيع » أنتجها جهد معين في ضوء شرط تاريخي معين . هنا نصل إلى نتيجة « يكرهها البعض » ويرجمها أصحاب « الأناوات الكبيرة » . والنتيجة تقول بشيئين متلازمين : الموضوع الأدبي علاقة موضوعية ، والموضوع الأدبي لا يساوي كاتبه . كيف يستوي ذلك ؟ يستوي ذلك من وجهة النظر المادية التي تذيب الأثر الأدبي في محيط الثقافة والمجتمع ، اذابة لا تلغي التميز ، وتميز

لا يقول بـ « تعالي الأدب » . نعود هنا ، وليس للمرة الأولى ، إلى « جملة » بريشت الشهيرة : الأدب ممارسة في الممارسات الاجتماعية الأخرى ، أو الأدب علاقة اجتماعية في العلاقات الاجتماعية الأخرى . يتيح لنا هذا القول أن نؤكد : أن الأدب هو مستوى تحدد في زمانه التاريخي ، وأن النقد الأدبي لا يرى في أي عمل أدبي إلا علاقة في الحقل الأدبي القائم . معنى ذلك أن النقل يرى في موضوعه الأدبي علاقة اجتماعية موضوعية ، علاقة أدبية في كل من العلاقات الأدبية ، لذلك فان النقد يتمثل لمنطقه ، ويدرس العمل الأدبي في علاقاته مع الأعمال الأدبية الأخرى ، يقارن بين هذا العمل والأعمال الأخرى ، ويرى هل يتكامل معها ، ام يبتعد عنها ليؤسس شكلا جديدا من الأدب ، وفي الحالتين فان العمل الأدبي يدرس في مستوياته الموضوعية : المستوى اللغوي ، المستوى البنائي ، المستوى السياسي الذي ينتجه النص ، أقول الذي ينتجه النص في علاقاته الأدبية . وكما نرى فان إرجاع العمل الأدبي إلى علاقة في كل من العلاقات الأدبية (علاقة هوية أو علاقة تناقض) يسمح لنا بدراسة النص في حقله الموضوعي القائم والمحدد ، وعندها فان أدبية النص الادبي هي التي تحدد وضعه بالنسبة للأعمال الأدبية الأخرى . قد يسأل سائل ، وهم كثر ، ما هو معيار أدبية العمل الأدبي ؟ عندها نقول : إن هذا المعيار يقوم على العناصر التالية : إنتاج العلاقة الأدبية / إتساق العلاقات الأدبية / مستوى التكنيك المستعمل في إنتـاج هذه العلاقات ، لأن هذه العلاقات لا تجد أدبيتها أو معناها الأدبي إلا في مستوى التكنيك الذي أنتجها . تشكل هذه العناصر نظريا وحدة متماسكة ، وعندما يقوم الناقد بـ « تجزئتها » فانه يفعل ذلك لضرورة التطبيق ، وبسبب المسافة القائمة بين « نقاء » النظرية وتعقد ممارسة هذه النظرية في حقل أدبي محدد تاريخيا . من أجل الايضاح نركن الى بعض الأمثلة ، التي نستعيرها من حقل الرواية : الشخصية التي بنى عليها عبد الرحمن منيف الجزء الاول من روايته « الأشجار وإغتيال مرزوق » هي علاقة أدبية / فنية ، التقطيع الذي إعتمده حيدر حيدر في عمله « التموجات » هو علاقة أدبية / فنية ، مكان وزمان التعذيب الذي رسمه غالب هلسا في « الخماسين » هو أيضا علاقة أدبية / فنية ، كما ينطبق ذلك على دلالة المكان في « النخلة والجيران » لغائب طعمة فرمان ، ... إذا أردنا إنارة معنى اتساق العلاقات الأدبية فاننا نسعى إلى أمثلة أخرى ، وقبل إرتياد « المثال » نشرح أولا معنى الاتساق الأدبي / الفني : اتساق العمل الادبي هو الوحدة البنائية التي تحكم العلاقات الداخلية المكونة للعمل الادبي والتي

تحكم ايضا وحدة هذه العلاقات بأثرها « الادبي » المتعدد المستويات . ان كل علاقة ادبية لا تجد معناها الا في شكل علاقتها مع العلاقات الاخرى بحيث تؤدي هذه العلاقات في وحدتها وتناقضها الى انتاج معنى معين ، معنى يقوم في داخل علاقات العمل الادبي لا خارجه ، وكل علاقة لا تترابط مع العلاقات الاخرى هي علاقة نافلة ، تؤدي الى انكسار المعنى ، والى انكسار العمل الفني من حيث هو وحدة في البناء والمعنى ، والوحدة تفرض التناقض بالضرورة). نعود بعد « التعريف » الى امثلة الايضاح : يتحقق اتساق العلاقات الفنية في رواية « نجمة اغسطس » حيث تنتج كل علاقة معنى محددا يترابط ويتكافل مع العلاقات الاخرى ، كما نلمس هذا الاتساق في رواية حليم بركات « عودة الطائر الى البحر » حيث يمنح المكان والزمان مساحة ضرورية لقول البطل و« افكاره » بينما يغيب الاتساق في رواية غائب طعمه فرمان « ظلال تحت النافذة » لان العلاقات لاتنغلق بشكل يوحد معناها بل تنتهي في شكل منقطع عن معناها الاول . نصل الان الى العنصر الثالث : التكنيك الادبي ، ونقول هنا بشكل تخطيطي : ان العمل الادبي هو تكنيكه ، اي انه الادوات التي تنتج العمل الادبي متمايزا في قوله وشكله ، وتتيح له ان يتعرف في حقل الادب ، لا في حقل الاخلاق او السياسة او علم الاجتماع . وهذا الحكم يقول ان اتساق العلاقات الادبية لا يشكل شرطا كافيا لتمييز العمل الادبي ، لان اتساق العلاقات يمكن ان يتم وفق نسق معين من المقولات الايديولوجية (اعمال حليم بركات) ، كما يمكن ان يتم وفق نسق علمي زائف (بعض روايات الواقعية الاشتراكية) (٢) .

إذا كان النقد الأدبي يتعامل مع العمل الأدبي من حيث هو جملة علاقات محددة ، فان شكل التعامل يفرض إذن غياب كاتب هذا العمل من حيث هو شخص له اسم محدد ومواقف سياسية ـ أيديولوجية محددة ، لأن هذه المواقف في أثرها الأدبي لا تدرس ، ولا يمكن دراستها إلا في شكل النص المكتوب .. ويمكن القول ببساطة : إن النقد الادبي لا يقبل بقاعدة « إنما الأعمال بالنيات » لأن هذا النقد لا يرصد « النية » ، وهي كلمة لاهوتية ، وإنما يدرس موضوعا ماديا محددا هو العمل الأدبي . أكثر من ذلك : إن مماثلة ومساواة النص بكاتبه يقودنا الى جملة أخطاء منهجية ، إن لم نقل إلى شكل من اللغو والشعوذة والأحكام الجهولة . نشرح ذلك بالشكل التالي : إذا كان النص هو صاحبه ، فمعنى ذلك أن هذا « الصاحب » قادر على التسيد الكامل على

---

(٢) يمكن الرجوع في هذا الصدد الى دراستنا : الانتاج الروائي والطليعة الأدبية . الكرمل ، العدد الأول .

فعل الكتابة ، لكن النظرية تقول : إن الكتابة عملية معقدة يتداخل فيها الواقع و« الخيال » والوعي واللاوعي ، كما أن هذه الكتابة ممارسة معقدة تتجاوز صاحبها دائما (أعني عندما تكون كتابة حقيقية) . أكثر من ذلك : النص قيمة موضوعية ، والتكنيك الذي يقارب النص مفهوم علمي ، في حين ان كاتب النص هو « أنا » أي مقولة

أيديولوجية ، وكما نعلم فان الذاتي الموهوم لا يساوي الممارسة الموضوعية ، كما أن المفهوم العلمي يغاير المقولة الأيديولوجية ويختلف عنها ، فالمفهوم العلمي لا يتعامل إلا مع موضوع نظري ، و« الانسان » لا يشكل هذا الموضوع لأن « الأنا » لا مكان لها في النظرية . إن المسافة الموضوعية الفاصلة بين كاتب النص والنص هي التي تجعل بعض الأعمال الأدبية « تخون » الموقف الأيديولوجي والسياسي لكاتبها . هناك مثل « بلزاك » الشهير . أما في الرواية العربية فالامثلة كثيرة بدءا من « كلية » روايات الطيب الصالح التي لا تمثل في « كليتها » إلا صورة إستشراقية ، انتهاء بفلسطيني الوهم الذي يظن ذاته فلسطينيا حقيقيا في روايات جبرا ، ناهيك عن جملة الروايات الأخلاقية ــ الدينية التي تظن أنها تبشر برؤيا مادية ثورية .

إن هذه المداخلة ، المختزلة ، تعود فتومىء إلى هدفها الأساسي من جديد : النقد ممارسة نظرية تنزع إلى المعرفة العلمية ، النص الأدبي لا يساوي كاتبه ، لأن الظاهر والجوهر لا يتساويان إلا في البني ، أو فيمن آتاهم الله بركة خاصة أو أمدهم بوحي خاص . إن سحب النقد من دائرة اللاهوت إلى دائرة المعرفة ، يقصي كل ذات ، ويهتك كل نية ، ويجتث كل معيار يقوم على العواطف والأخلاق الساذجة ، فالنقد لا يستقيم في هنيان العواطف بل في حدود المعرفة الموضوعية . ما هو دور النقد ؟

النقد مداخلة معرفية في حقل الأدب ، مداخلة تسعى إلى تقييم وتصحيح الأدب من حيث هو علاقة في جملة العلاقات الاجتماعية ، أي مداخلة تحاول الفعل في الحقل الاجتماعي او في قطاع معين من هذا الحقل . وعندما يتقدم النقد كممارسة معرفية تنزع إلى الموضوعية والقانون ، فان هذه الممارسة تتكشف كحوار بين منهج وموضوع ، أو بين مقال ومقال ، بين علاقات نقدية وعلاقات أدبية ، وفي فضاء العلاقات ينتهي حكما الحوار بين « شخص »و« شخص » ، أو بين كاتب وناقد ، لذلك فان النقد الموضوعي يسعى إلى تصفية ذات الناقد وذات الكاتب ، وإلى إقصاء « الأنا » مهما كان شكلها ، وشكلها هجين بالضرورة . إن السعي إلى تسيد العلاقات

العمل الأدبي الرديء والعمل الأدبي الجيد ، دون أن تعبأ بأخلاق من كتبها . ينتج عن ذلك ، أن النقد هو سلسلة من المعايير التقنية التي تغاير في طبيعتها ومعناها علم الأخلاق ، فالمعايير التقنية تقول بالرمز والصورة والعلاقة اللغوية .. وعلم الأخلاق ينادي بالاخلاص والشرف والاستقامة والصدق والعواطف الحميدة ، ولهذا أيضا فان تاريخ نظرية الأدب يفارق تاريخ علم الأخلاق ، فالنظرية الأولى تدرس تاريخ الأشكال الأدبية ، أما « العلم » الآخر فيدرس تاريخ « النظريات » الأخلاقية . تسعى الأخلاق الى تهذيب النفوس ، أو إلى بناء إنسان مهذب ، في حين تسعى النظرية إلى إنتاج معرفة لا تتعامل مع هذا الشخص او ذاك بل تتعامل مع جملة العلاقات الاجتماعية لنقلها من مستوى إلى آخر أكثر تقدما ، وباختصار فان الاخلاق تقوم في حقـل الوهـم الايديولوجي ، أما النقد في معناه النظري فينهض في حقل المعرفة العلمية ، أكثر من ذلك ، يضيع الوهم الأخلاقي في حدود العام واللاهوتي واللاتاريخي ، في حين يذهب النقـد الى الخـاص في علاقاتـه بالعـام في شرط تاريخـي محـدد . اذا سحبنا هذا القول الى مستواه السيـاسي ، والسيـاسة قائمـة في كل مكان ، فاننا نصل الى نتيجة اخرى . يدعو المقال الاخلاقـي الى اصلاح مستحيل، اما النقد فانه يدعو الى المعرفـة والثـورة . وبالتـالي فان الموقـف من النقد الموضوعي هو موقـف من العلـم والثـورة . وفي هذا الموقـف يستجلي الاثر السياسي للنقد ، جلاء يستلزم الوضوح وتحديد الكلمات : سياسة النقد هي الشكل الممارسي للنقد ، هي موضوعية النقد ، أو أن سياسة النقد هي شكل النقد والقبول بموضوعيته وبمفاهيمه الداخلية ، فالنقد يمارس سياسته في شكل تطبيقه ، في تحققه ، وإنتاجه أثرا معرفيا يفصل بين الصحيح والخطأ . معنى ذلك أن الأثر السياسي للنقد لا يتمثل في تبنيه او رفضه للمضمون السياسي لهذا العمل الأدبي أو ذاك بل في دوره في دراسة الشكل الأدبي الذي حمل هذا « المضمون » . فليس النقد مداخلة في المضمون والوعظ والقول المباشر ، بل مداخلة في تحديد شكل الأدوات التي يستعملها العمل الأدبي في بنائه ، وفي هذا التحديد فان دور النقد هو الدفاع عن الأشكال الأدبية الجديدة وعن أشكال التوصيل الأدبية الجديدة التي تبتعد عن مفهوم التلقين وإعطـاء « المعلومات » المباشرة وتقترب من مفهوم التعليم ، والتعليم مداخلة في الواقـع الاجتماعي من أجل تغييره . فالشكل الأدبي في مفهومه الصحيح يعلم ولا يلقن ، وعندما يعتمد التلقين فانه يظل جزءا من الايديولوجيا المسيطرة مهما كانت « درجة ثوريته » الظاهرية .

الفكر الفاعل والفكر التابع :

سؤال النقد ، والموقف منه ، في زمن الانهيار والانحطاط ، يتجاوز أسئلة رواية بهيجة كانت أم تعيسة ، ويصل الى مسرحه الحقيقي ، ليغدو سؤالا أصيلا وصحيحا . لا يربأ عن النقد إلا الوجود الكامل ، فأين هذا الكمال في زمن النقص المتوالي ؟ أمام هذا النقص الذي يقترب من السديم ، تحدثنا الكتب عن وظيفة الفكر وعن دور الفكر وعن اختلاف الافكار . ولما كان بعضنا ، ما يزال يحترم الكتب ، كان عليه أن يشير إلى ظلام الواقع ، ويلتمس من الظلام شرعية السؤال . يقول بريشت : وظيفة الفكر هي تأمين وجوده . تشير هذه « الجملة البسيطة » إلى حقيقتين : حق الفكر في الدفاع عن الفكر ، وحق الفكر في التدخل في شرطه التاريخي كي يظل للفكر والانسان مقاما ، او لنقل ان بريشت والواقع يمليان على الفكر ضرورة ممارسة دوره كفكر . أي أن دور الفكر هو طرح الأسئلة التي تسأل عن سبب الانهيار والهزيمة . لكن الواقع ، كما نعلم ، لا يقوم على التجانس ، انه ينهض على التناقض والاختلاف ، وفي زمن الظلام يمتد الفكر الاظلامي ، وفي هذا الزمان يظل أيضا الفكر الناقد في مساحته مهما صغرت . أمام الظلام والانارة في صراعهما نمايز بين فكرين : الفكر الصامت والفكر المداخل ، أو فكر السبات وفكر اليقظة ، أو الفكر الفاعل والفكر الانهزامي .

نبدأ بفكر الآخر ، لنسمه فكر الصمت ، والصمت موات ، ما هي سمات هذا الفكر ؟ في تحديد السمات لا نرجع إلى الكتب بل نكتب ما تراه العين المجردة كل يوم . فكر الصمت هو إلغاء الفكر وقبول واقع الهزيمة ، أي أنه فكر شرط الانهزامي للفكر ، أو أنه الاطار الذي يربو فيه الفكر الانهزامي ، وفكر الهزيمة يقبل بشرطه الانساني الناقص ، ثم يذهب في أريج الهبات وعبق الادارة ، فيحاول البرهنة ان الناقص كامل ، معنى ذلك ان الفكر الناقص هو شرط لاستمرار الوضع الناقص . يطمح الفكر الناقص ، بالمعنى السلبي للكلمة ، الى تمجيد الوضع الذي يسمح له بأن يستمر كفكر ناقص ، يتساند الوضع وفكره ، يتكافلان لتحقيق مملكة النقص ، وعندهايقوم الفكر الصامت بدوره : يجمِّل الواقع ويبرره ، ويعتبر الأوامر الادارية مرجعا معرفيا ، والادارة ، كما نعلم ، تطمح الى الابدية والثوابت ، لذلك فان فكرها التابع يمضي في مساره حتى يصل الى **الايمانية** ، لا أقول الايمان ، بل الايمانية ، والايمانية فكر ثابت يمجد الثبات ، ويؤمن بكل فعل أو قرار دون البحث في أسبابه أو نتائجه . يهبط القرار فيجد شرحه جاهزا ، وتحضر التعاليم فتجد « علماءها » ، بل يصل « العمل الادبي »

الموضوعية ، وهي متسيدة ، يجعل كل منهج موضوعي غريبا عن حقل العواطف والأخلاق والنوايا الصافية ، ولصيقا بحقل آخر ، والحقل الآخر لا يدرس أخلاق المبدعين ، بل يسعى إلى نتيجة واضحة : صحة العمل الأدبي ام تهالكه ، فالنقد لا يدرس الاعمال الأدبية في مستوى صدقها بل في مستوى صحتها ، والصدق معيار أخلاقي ، أما الصحة (أي الصحيح) فمعيار موضوعي . لهذا فان النظرية تفرق بين فيعثر على حوارييه قبل وصوله .

يقوم الفكر التابع بطمس الأسئلة الحقيقية واستبدالها بالزائف منها ، وقد يتجرأ فيعالج الأسئلة الحقيقية لكنه لا يعطي إلا إجـابة شائهة : يقذف كل فكر تابع بسببية الظواهر خارجا عنها ، يدرس الظواهر من خارجها لا من داخلها ، وعندما « يوضع » السبب في الخارج فان الظاهرة تستمر في كمالها الموهوم ، كما تستمر الدراسة في « خارجها » دون ان تلمس « الداخل » . وهكذا يفصل الفكر التابع الفكر عن الواقع الاجتماعي الملموس . ويمضي في خواء التأملات / التبرير حتى يدخل في سماء المثالية الكاملة . لنقف قليلا امام « كلمة » : المثالية . مسألة الفكر التابع انه « يدرس » الأسئلة من خارجها معتقدا انه يدرسها من الداخل ، وبالتالي فان وهمه يوصله الى حقل يعتقد انه غريب عنه : الحقل المثالي . والمثالية بالمعنى الفلسفي للكلمة فلسفة ذات أصول وتقاليد وقوامها ان الفكر قوام على المادة ، أو ان الفكر في علاقته مع المادة يحتل مكان الأولوية ، والفكر التابع في مثاليته لا يعطي الأولوية « للفكر » ، وإنما يعطيها للتعاليم الادارية والشعارات السياسية والوصفات النظرية الجاهزة ، أي أنه يصل الى مثالية بلا تقاليد ، مثالية هجينة ، تنكرها المادية الصحيحة ، تغترب عنها المثالية الأصلية .

نرجع الآن الى الفكر الفاعل ، او « الفكر المداخل » كما يقول بريشت . يحقق هذا الفكر ذاته في حقل ممارسة الفكر ، إذ انه يعرف من تاريخ الفكر ان الفكر مفيد ، وانه قادر على الحركة والتغيير ، فالفكر عمل ، وجهد ينقل الممارسات اليومية والتاريخية الممارسة الى مستوى النظر ، النظرية ، التي تشكل القاعدة الحقيقية للممارسة . وفي اللغة العربية نقول : إعمال الفكر ، وأعمل فكره ، أي بذل جهدا من أجل الكشف والوصول الى مقدمة او نتيجة . ومعرفة ان الفكر مفيد وانه قادر على الانتاج هو : « الدرجة الأولى من المعرفة » . وإذا كان الفكر مفيدا ، فان فائدته لا تستجلى الا في ممارسة التغيير المناط به ، فالفكر هو ممارسة من اجل التغيير ، وفي بحثه عن التغيير

يتغير كفكر ، يتطور ، يصحح ذاته ، وينجز مهام نقده الذاتي المستمرة : يعتدل الفكر في سعيه لتعديل علاقات الاشياء ، والسعي الى التغيير ، يعيد ترتيب علاقات الفكر ، ينتج منهجه ، ويعيد ترتيب شكل التعامل مع علاقات الواقع ، فترتيب الفكر في قواعده هو القاعدة الاولى من أجل ترتيب علاقات الحياة .

إن الاعتراف بالفكر و« قوة العقل » هو اعتراف بقوة الانسان وبقدرته على التفكير ، والثورة هي ممارسة الفكر وتفتح الانسان ، وإلغاء الانسان وفكره هو إلغاء الثورة ، ورجوع الى زمان تاريخي بعيد ، زمن المجتمع الاقطاعي وما قبله حيث تحتل « العناية الالهية » دور الانسان في الفكر ، وفي هذا الاحتلال تلغي تمايز الافراد ايضا ، وترجع المجتمع كل المجتمع الى مقولة « الانسان المجرد » حيث يتماثل البشر ، ويتطابق فكرهم ويتساوى ، أي يمتثلوا في « سلوك قطيعي » لا يفعل شيئا وإنما ينتظر المحرمات والمحللات .

يرفض الفكر النقدي عادات الفكر ، ويتمرد على المصدر الخارجي الذي يملي عليه فكره ، وفي رفضه لـ « العادة » يؤسس لعادة الفكر السوية ، وعادة الفكر هي رفض كل عادة ، أي البحث عما ينقصه ، او المقارنة بين سؤال الواقع المعاش وإجابة العادة الموروثة ، والمقارنة هي ممارسة التصحيح في قواعد الفكر وقواعد الواقع . وهكذا فان الفكر النقدي لا يضمر ولا « يتخلف عن الحياة » لأنه في ممارسته يبرهن أبدا على حياة الفكر . (٣) .

---

(3) B. BRECHT ECRITS SUR LA POLITIQUE ET LA SOCIETE. L'ARCH-PARIS — 197. P.P · 130 - 138.

تصويب

وردت جملة اخطاء في مقالة فيصل دراج : « الانتاج الروائي والطليعة الادبية » المنشور في العدد الاول من « الكرمل » وهي :

استمر شدنا ص : ١١٨ وتصحيحها هو : استرشدنا — التكتيك الأدبي ص : ١٢٢ وتصحيحها هو : التكنيك الأدبي

المراسل الأدبي ص : ١٢٥ وتصحيحها هو : المرسل الأدبي

حركة الشكل مع حركة الواقع ص : ١٢٩ وتصحيحها هو : حركة الشكل وحركة الواقع

كل نص أدبي حقيقي يدخل ويخرج منه ص : ١٤٠ وتصحيحها هو : كل نص أدبي حقيقي يدخل زمانه ويخرج منه .

دراسـات

درس غرامشي

الطـاهرلبيـب

عندما حوكم غرامشي* طالب ممثل موسيليني بأن « يوقف هذا الدماغ عن الاشتغال مدة عشرين سنة » ، وعندما طولب بطلب العفو أجاب : « هذه طريقة تعني الانتحار ، وليست لي اية رغبة في الانتحار » . الخط واضح : رفض المهادنة واصرار على التعامل مع الواقع من وراء القضبان . ولم تكن الفاشية الصاعدة تتوقع أن السجن المفضي الى نزيف في الدماغ ودفن في مقبرة الانجليز سيخرج منه اثنان وثلاثون « كراسا » هي أعمق ما كتب غرامشي واشده ارتباطا بالواقع وتأثيرا فيه .

غرامشي ــ كسيرة ذاتية ــ ليس أول أو آخر مثقف ثوري يموت في المراهنة على ثورة لا تأتي . الا أن للسجن بعدا معرفيا : الكتابة تحت رحمة الذاكرة والرقابة . من هنا كان ميل غرامشي الى التورية والاشارة المقتضبة ، وكان اضطراره الى تغطية اسماء بأسماء أخرى أو الى استعمال مفاهيم يتأرجح القارىء بين ما لها من مدلولات سائدة (تقبلها الرقابة) ومدلولات جديدة عليه تحديدها . لكتابات غرامشي في السجن ، اذا ، وضع « ابيستيمولوجي » خاص . ومهما كان التعاطف مع السجين قويا فهو لا يضمن معرفة ما فكر فيه حقا . بل كثيرا ما يكون التغني عجزا عن الفهم إذا

---

* انطونيو غرامشي (1891 ــ 1937) من جزيرة سردينيا الايطالية التي عاش وضعها شبه الكولونيالي وتلقى فيها تعليما عسرته صحة هشه وطفولة مضطربة . التحق بكلية الآداب بتورينو (1911) فعمق معلوماته ورؤيته السياسية وتعرف على تولياتي وآخرين ممن سيقودون الحزب الشيوعي الايطالي فيما بعد . انخرط في الحزب الاشتراكي (1914) ثم انشق عنه . ساهم في تأسيس الحزب الشيوعي الايطالي (1921) الذي عمل على تعاونه مع الاشتراكيين ضد الفاشية ، ثم قاده ــ من فينا ــ بعد ايقاف بورديجا (1923) ، انتخب نائبا للبرلمان (1924) الذي لم تحل حصانته دون ايقافه وسجنه (1926) . من أهم كتابات سجنه : « رسائل السجن » و« كراسات السجن » .

سبق الرمز او الشعار المعرفة . لهذا كان النداء المتجدد لاعادة بناء الرؤية الغرامشية ، مروراً بالنسيج المفاهيمي القائمة عليه .

لكن لماذا وكيف بقي غرامشي مجهولا ، عمليا ، أربعين سنة اكتشف ، فجأة ، بعدها أنه « لينين اليوم » أو أنه — على الاقل — ثالث الماركسية بعد ماركس ولينين ؟ اسباب تجاهله (اساسا : رفضه للدوغمائية ووضع « المفكر الملعون » داخل الحزب الشيوعي الايطالي في العهد الستاليني ...) أقل تعقداً من العوامل التي جعلته يطفو في منتصف الستينات الاوروبية : ازمة الفكر الثوري في المجتمعات الغربية المتأزمة . البحث عن مخرج هو الذي بعث غرامشي .

هلع البحث أو البعث مكن تيارات كثيرة من أن تجد فيه ما تبحث عنه : الشيوعيون والاشتراكيون والفوضويون واليسار المسيحي ، وما في هذا الجمع من وسائط . كلهم وجدوا لغة جديدة.وأسند غرامشي للبعض أدواراً ما كانوا يحلمون بها : استلموها كمثقفين . ثم هدأ روع ١٩٦٨ وتوسع الاطلاع على نصوص غرامشي وتعمق الصبر في تحليلها . اكتشف الماركسيون أن غرامشي طور ماركس ولينين — مع التجاوز احياناً — وأنه أكثر الماركسيين تقدماً في طرحه النظري — السياسي لطرق المرور الى الاشتراكية في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة .

كان هذا — في الوقت نفسه — متنفسا ماركسياً : الماركسية ليست ، « إذا » ، نسقاً فكرياً سلطوياً نهائياً . هي مشروع مفتوح تثريه المساهمات النظرية وتعدل منه خصوصية التجربة . واصبحت مرونة غرامشي محل « ترانزيت » : يمر منــه — ويلتقي — مفكرون ومنظرو أحزاب متباينة . ثم تحط الشيوعية الاوروبية فيه ترحالها كواحة غير منتظرة . لكن امتداد غرامشي الايطالي لم يقف عند فرنسا واسبانيا . عرفه اليسار الانجليزي منذ الستينات ووجد عنده اليسار اللاتينو امريكي تساؤلات قريبة منه ، غير معهودة .

اما التساؤل : لم لم يكتشف تقدميو الفكر العربي غرامشي ؟ فتساؤل ساذج . لكنه فرصة لتأكيد تبعية الفكر التقدمي .... ايضاً . الافتراض وارد : لو كان نصيب البلاد العربية من الاستعمار أكثر طلينة ، لكان — احتمالا — مصيره أردأ ، ولكنه يكون أكثر حقا في معرفة غرامشي . صلته الأن به غير مباشرة : نصوص مترجمة ، ثم غارودي وألتوسير وبولانتزاس ... اقساطا وتأويلا . ولا أظن ان صدمة ١٩٦٧ هي التي وجهت الانظار الى غرامشي ، فعربت بعض نصوصه (الامير الحديث : ١٩٦٩ وقضايا المادية التاريخية : ١٩٧١) . كان انتقاله الى بيروت بالذات صدى باريسيا .

أما في المغرب العربي فعرج عليه البعض عرضا أو حدسا*

لا يمكن ان يكون الطموح في لفت انتباه كهذا ـ وهو ، ايضا ، تابع ا ـ تلخيص فكر غرامشي . والمتتبع لما كتب عن غرامشي تدهشه التجزئة أو الرغبة في ابراز حدود المحاولة التأليفية . هذه ، مثلا ، اهم العناوين الصادرة ـ في فرنسا ـ « حول » غرامشي حتى الآن : غرامشي والكتلة التاريخية ، غرامشي والمسألة الدينية ، غرامشي والدولة ، الفكر السياسي عند غرامشي ، ثم « قراءة » غرامشي ، « من اجل » غرامشي ، « ملاحظات » حول غرامشي ، « حول » غرامشي .

الممكن هنا لا يتجاوز الاشارة الى بعض أبعاد المساهمة الغرامشية باعتبارها من أثرى المساهمات ايحاء بتساؤلات عربية :

نقول « ايحاء » لتحاشي رد فعل معهود : غرامشي ليس حلولا جاهزة للاستيراد ، والا أصبح كارثتين : واحدة بين أيدي الاتباع وأخرى في أفواه من يخشون تبعاته .

ككل مفكر ثوري أصيل . « اوروبية » غرامشي لا تقبل المشرقة ، لكنها ليست مغلقة أمام الجهد الشرقي المبدع . ان خصوصية الفكر أو التجربة التاريخية لا تنفي الكونية . العكس أقرب الى الصحة : كثيرا ما يكون عمق الخصوصية شرطا وسببا في كونيتها . واعتقد أنه ما كان لغرامشي ان ينتشر لولا تعمقه في خصوصية المجتمع الايطالي الذي كان يصر على ابراز انتمائه الى جنوبه . التنبه الى هذه الجدلية بين الخاص والعام يزيل حرج أو خوف « الخصوصية العربية » المصطنع ليجعل منها مقولة علمية اساسية ، تماما كـ « الخصوصية الايطالية » عند غرامشي .

ولد غرامشي في سردينيا : أنتماء لم يكن يذكر لو لم يكن قويا الى حد الثورة ، ولو لم يكن فيه درس اول : الثورية ليست نفيا لخصوصية الانتماء . الجهل بالواقع هو الذي يصعد ـ غالبا ـ بـ « الثوري » الى قضايا الاشتراكية العالمية .... مع دخان المقاهي . غرامشي صعد إليها عبر الجنوب الايطالي .

لعل الصفحات الثلاثين التي كتبها غرامشي حول « المسألة الجنوبية » ادق دليل على ذلك . وهي ـ في الوقت نفسه ـ من أكثر نصوصه ثراء وكثافة :

---

* مثلا : رجع اليه محمد براده في « مندور وتنظير النقد الأدبي » ، دار الاداب ، بيروت ، 1979 كما رجع إليه الطاهر لبيب في « سوسيولوجية الثقافة » ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، 1978 . اما العروي ـ وقد كتب عهد الايديولوجيا والمثقفين ـ فلفت غرامشي انتباهه ، لكن دون اهتمام خاص .

« المجتمع الجنوبي كتلة زراعية كبيرة تكونها ثلاث شرائح اجتماعية : جماهير عريضة من الفلاحين غير متبلورة الشكل ، مفككة ، ومثقفو البورجوازية الريفية الصغيرة والمتوسطة ، ثم كبار ملاك الاراضي والمثقفون الكبار .... » . هذه الكتلة الزراعية « تشتغل ، في جملتها ، كوسيط وحارس للرأسمالية الشمالية ، ولكبار البنوك » . وتحليل هذه الكتلة عمل نظري ومنهجي متكامل اخترقت امتداداته كامل أعمال غرامشي فيما بعد : كمفصل مستويات الكتلة التاريخية ، العلاقة الجدلية بين البنية والبنى الفوقية ، العلاقة بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي ، الهيمنة (او الهيجيمونيا) ، دور المثقفين في تماسك الكتلة التاريخية أو في تفتيتها ، دور الحزب كـ « مثقف جماعي » ، الخ ....

و« الكتلة التاريخية » مفهوم اساسي في التحليل الغرامشي باعتبارها وضعا تاريخيا شموليا أو لحظة تاريخية مفتوحة تخترقها قيم ثقافية ايديولوجية ، تقوى هيمنتها بالربط العضوي الجدلي بين مستويات الواقع الاجتماعي . هذا الربط ــ ولحمته المثقفون ــ يمكن ان يكسب الكتلة التاريخية قوة واستمراراً أو أن يفككها ــ في ازمة عضوية ــ فيساعد على خلق كتلة جديدة تحققها هيمنة طبقة جديدة : هناك كتلة كلما تحققت هيمنة طبقة اجتماعية على سائر الطبقات ، أي عندما تستطيع تمرير مصالحها، على أنها « معالم الجميع » مكتسبة ، بذلك ، تمثيلية أو شرعية تسود كايديولوجيا .

لكن غرامشي لم يكن يلقي درساً في جامعة . كان ــ وهو يكتب « المسألة الجنوبية » ــ القائد الفعلي للحزب الشيوعي الايطالي . كان يبحث عن خصوصية الحل الثوري الايطالي . لماذا نجحت الثورة في روسيا ولم تنجح في ايطاليا ؟ هذا التساؤل لتساؤلات كثيرة : لماذ فشلت حركة تورينو و « مجالسها » وفشلت الحركات الثورية في البلدان المصنعة الغربية ؟ لماذا وكيف أمكن للفاشية الصاعدة أن تجد سنداً قويا لها في جماهير البورجوازية الصغيرة ؟ كيف يمكن ان تحمل جماهير مضطهدة امكانية تحولها الى قوة ايديولوجية فاشية ؟ بصفة أعم : كيف يمكن لطبقة تسيطر أن تكسب « رضى » الطبقات المسيطر عليها ، رغم توفر « الشروط الموضوعية » للرفض ؟ كيف يمكن ، اذاً ، لرأسمالية متأزمة أن تمتص أزمتها ؟

ولم يكن بد من ان تعري هذه التساؤلات عن أماكن بيضاء في « رأس مال » ماركس . كان « المنطق » يقتضي ان تحدث الثورة في انجلترا أو في المانيا أو في فرنسا . حدثت في روسيا . لا يجهل غرامشي مقولة ماركس عن التناقض بين قوى الانتاج وعلاقات الانتاج المؤدي الى الثورة . لكنه تساءل : « متى يمكن القول بأن الشروط

متوفرة لكي تولد وتتطور ارادة جماعية قومية ـ شعبية ؟ » .

لماذا نجحت الثورة في روسيا ولم تنجح في ايطاليا ؟ : أخطر تساؤل وضعه غرامشي في حياته الفكرية والسياسية : على بساطته ! وأغلب الظن أنه لو لم يلق هذا التساؤل ـ أو أنه تساءل : كيف نفعل « مثل » روسيا ـ لتغير مصيره. الاهتمام به اليوم هو ـ اساسا ـ نتيجة « لماذا ؟ » الايطالية وما اقترح لها غرامشي من أجوبة فكرية واستراتيجية ، منحه السجن وقتا كافيا لصياغتها :

« لما كانت الدولة في الشرق هي كل شيء ، فقد كان المجتمع المدني بدائيا هلاميا . أما في الغرب فكانت هناك علاقة توازن بين الدولة والمجتمع المدني ، وسرعان ما كانت تكتشف ـ وراء ارتجاج الدولة ـ صلابة بنية المجتمع المدني . لم تكن الدولة الا خندقاً متقدماً توجد وراءه سلسلة قوية من الحصون والمعاقل » .

خصوصيتان : الطبقة السائدة في روسيا لا ترتكز على مجتمع مدني متطور ، فلا هيمنة لها فيه . لم تستطع هذه الطبقة نشر هيمنتها الايديولوجية لتخلف وسائلها ولامتداد امبراطوريتها . كان جهاز السيطرة السياسية أوسع قطاع في البنى الفوقية ، لذلك كان الصراع يدور حول جهاز الدولة . وكان الاستيلاء عليه ، مباشرة ، امراً ممكنا ثم ضامنا لفرض السلطة الجديدة .

يختلف الامر عن ذلك في الغرب : ترتكز الدولة فيه على مجتمع مدني واسع ومعقد ، تتنوع فيه المؤسسات ووسائل الهيمنة الايديولوجية . عمل الدولة كبير في المجتمع المدني ، ولا ينحصر في « المجتمع السياسي » أو في فرض سلطة مادية قانونية الا في ازمة عفوية لم تعد تسيطر فيها الدولة على مجتمعها المدني ، فتلجأ الى وسائل اكراهية مباشرة ، للمحافظة على سلطتها . الصراع قائم ، اذا ، لتجريد الدولة من قيادة المجتمع المدني .

« ان الحزم الذي كان مباشراً في روسيا ، وكان يدفع الجماهير ، في الشارع ، الى اللهب الثوري تعقده ، من اوروبا الوسطى والغربية ، كل البنى الفوقية السياسية التي خلقها فيها اكبر تطور للرأسمالية . وهذا يسبب عملا جماهيريا اكثر بطئاً وحذراً ويتطلب ، بالتالي ، من الاحزاب الثورية استراتيجية وتكتيكا أكثر تعقداً واطول زمناً » .

ويطفو المثقف ـ من كل هذا ـ على حقيقته : كما هو في الواقع : مسؤول عن صياغة ايديولوجيا الطبقات وعن نشرها وتسويغها كرؤية للعالم . قد لا يعي ذلك . هذه

لمسألة ثانية . المثقف صلة ربط بين البنية والبنى الفوقية . هو غير مستقل ـ ولو قال ـ ولا تكوّن الفئة المنتمي إليها طبقة . أما من بدا « دون رابطة عضوية فان أهميته لا يساويها ضآلة الا الايديولوجيا التي ينتجها » . ويختلف المثقفون دوراً وتراتباً ، حسب درجة الانتماء الى طبقة صاعدة (مثقف عضوي) او الى طبقة زالت او في طريقها الى الزوال (مثقف تقليدي) ، كما تختلف الطبقات قدرة على خلق مثقفيها المرتبطين بمصيرها .

هذا الدور مسلوب في النصوص الماركسية . وقد ساهمت في السلب ـ أو الثلب ـ اتجاهات عمالوية عند المثقفين أنفسهم : عقدة ، كما ساهمت في ذلك استراتيجية الحذر من سيطرتهم الايديولوجية السياسية . ميزة غرامشي أنه رد إليهم دورهم : دون مهادنة . وبالرغم من أنه عمق مسألة المثقفين في « كراسات السجن » ، فان تصنيفه لانتماءاتهم وادوارهم في « المسألة الجنوبية » يبقى أوضح تطبيق ـ يطول عرضه ـ لتماسك الكتلة التاريخية بفضل « موظفي البنى الفوقية » ....

استراتيجيتان : اعتمدت الثورة في روسيا الحركة والسرعة ، لكنها في الغرب لا مناص لها من اعتماد النضال الهيمني المتواصل : « ضروري ان ننتقد نقاط ضعفنا بلا رحمة وأن نتساءل ، أو لا ، لأي الاسباب خسرنا ، ومن كنا ، وأين كنا نريد الوصول ... ان السبب الرئيسي في انهزام الاحزاب الثورية الايطالية هو التالي : لم تكن لها ايديولوجيا تبلغها الى الجماهير ولم تعمق وعي المناضلين بقناعات اخلاقية ونفسية . كيف يمكن ، مع ذلك ، التعجب من أن بعض العمال قد اصبحوا فاشيين ؟ » .

في هذا توسيع لمفهوم الهيمنة بالنسبة لدكتاتورية البروليتاريا : لم يعد طاغياً فيه البعد السياسي القائم على أولوية العنف الثوري الذي عوضتها اولوية العمل الايديولوجي الثقافي في مجتمع مدني غربي معقد . اذا كان المشروع الروسي لم يكن يحتاج الى هيمنة ما قبل ثورية ، فان هيمنة البروليتاريا الغربية ليست مطروحة بالنسبة للدولة الاشتراكية عند قيامها فحسب ، بل هي مطروحة ، حاضراً ، كمقاومة ضرورية لهيمنة الطبقة الحاكمة ، هي مطروحة كهيمنة تقود قبل أن تحكم .

من هنا كان اهتمام غرامشي بالمؤسسات الثقافية وبالانتاج الفكري : فلسفة ، دين ، أدب ـ بما فيه الرواية البوليسية ! ـ لسانيات ، اجتماع ، تربية ، فن ، الخ ... وكان اهتمامه الخاص بثقافة الجماهير وبتراثها . هذه الجماهير لا تتوصل الى بلورة ثقافة عضوية مستقلة . ثقافتها خليط بين ما تتلقاه من الطبقات المسيطرة عليها

وما يبقى لها من تراثها . وعيها لا يعبر ، بالضرورة ، عن واقعها ومصالحها ، وقد يناقض عندها الوعي العمل . لذلك لا يعول غرامشي على التناقضات ولا يترقبها ترقب من يتصورها عارية سافرة ! هو أقرب الى العمل الذي « ينظم ـ كضرورة تاريخية ـ الجماعات البشرية ويهيىء الميدان الذي فيه يتحرك الناس ويكسبون وعيا بموقعهم ، ويناضلون » .

لا يستغرب ، اذا ، ان تتبنى الشيوعية الاوروبية غرامشي ، وهي تطرح بديلا غير مألوف في تاريخ الاحزاب الشيوعية ، وأن يقوم هذا البديـل على خصوصيـة « الاشتراكية الديمقراطية » في البلدان الاروبية . لا يستغرب ، كذلك ، أن تلتفت الى غرامشي أجيال جديدة لم تتوصل الى فهم اسباب عجزها عن فهم الواقع بعد أن مرّت بوهم الثورة الرابضة . كانت الايديولوجيا قد أصبحت عندها نفياً للتحليل وللجهد الفكري ، وبالتالي تسطيحاً للمارسة السياسية .

ومهما يكن ، فالخطأ ان « يمشرق » غرامشي . ان يرتكب الخطأ الذي لم يرتكبه غرامشي . هذا هدف الالحاح على خصوصيـة غرامشي . غرامشي درس : فكراً وممارسة . قد يفيد كمصدر ايحاء بما تعودت رؤانا وتحاليلنا الناسخة اهماله من أبعاد واقعنا العربي . قد يوحي بتساؤلات جديدة حول اسباب عجزنا عن تغيير هذا الواقع . هذه التساؤلات ليست بمقدور « الاصداء » ولا بمقدور محترفي « نقد سياسي حقير ، يومي ، يهاجم المجموعات الصغيرة الحاكمة والشخصيات التي لها مسؤولية السلطة المباشرة » ، حسب تعبير غرامشي ... الداعي الى تعميق الفكر الثوري .

ماهي الكتابة

رولان بـــارت
نقلها الى العربية :
محمد برادة

مدخل

عندما نشر رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥ ـ ١٩٨٠) كتابة الصغير « درجة الصفر للكتابة » سنة ١٩٥٣ ، كانت الساحة الادبيــة بفرنسا مشـــدودة الى صوت جان بول سارتــر الكاسح ، والى مجموعة مجلة « الأزمنة الحديثة » الباحثة عن أفق يتجاوز المثالية الليبرالية المتعثرة ، والماركسية المغيبة وراء الممارسات الستالينية ..

القى بارت ، بصوته الخافت ، بحساسيتــه المتوارية خلف شخصيته الهادئــة الراصـــدة ، الذكية ، ملاحظاته العميقة عن الكتابة والادب واللغة والاسلوب وهو مدرك بأنها البذرة التــي ستقلب التربة ، وتستحصد ما تراكم من تنظيرات ونصوص لتوجهها صوب افق النقد الجديد المتعدد المحاور والروافد : الروايــة الجديـــدة ، مسرح اللامعقول ،مجموعة « تل كل » الدراسات البنيوية ، ابحاث التحليل النفساني ، القراءات الجديـــدة لراسيس ، والمركيز دوصاد ، وبريشت وستاندال ورامبو ، وبروست ..

والصفحات المكثفة (هل أقول الملغمــة ؟) لكتاب « درجة الصفر للكتابة » ، هي نتيجة دراسة وتأمل عميقين في التراث الادبي الفرنسي وفي التاريخ والفلسفة والايديولوجيا . هو خلاصة لابحاث لا يحيلنا بارت على تفاصيلها وفرضياتها ، بل يقدم لنا ما ترتب لديه من تصورات جديدة عن الكتابة واشكالياتها ، ويلامس بعض الاجوبة عن السؤال الاساسي الذي تجمعت ملامحه عبــر تســاؤلات فلوبــير ، ومالارميــه ، وبروســت ، ومالــرو ، وسارتر . سؤال : ما هو الادب ؟ انه السؤال المميز للمائة سنة الاخيرة من حياة الأدب الفرنسي كما لاحظ بارت : « طوال عدة قرون ، لم يكن كتابنا يتخيلون ان من الممكن اعتبار الأدب بمثابة لغة خاضعة ، مثل اية لغة أخرى للتمييز المنطقي : فالأدب لم يكن قط يفكر في ذاته (..) ، ولم يكن يقسم ذاته الى موضوع ناظر ومنظور في آن واحد . باختصار ، كان الأدب يتكلم ، لكنه لم يكن بكلم نفسه .. »

ان بارت ، في تحديده لاشكالية الكتابة ، لا يتردد في أن يتحيز للمبدعين انه اقرب ما يكون الى مارسيل بروست « ضدــ سانت بوف » ، واكثر تعاطفا مع ألبير كامو من سارتر رغم تأثير هذا الاخير عليه ، ورغم انه كان يطمح في هذه المحاولة الاولى ، الى تحقيق نوع من الزواج بين السارترية والماركسية .. ينطلق بارت ، على عكس سارتر ، من داخل مشكلة الكتابة الأدبية ، من عناصرها الأوليــة : اللغــة ، الاسلــوب ، الأشــكال ، المضامين ، التيمات .. ويكون القرن التاسع عشر هو المستودع الذي يستمد منه امثلة للتدليل على فرضياته وتنظيراته . القرن التاسع عشر بالذات ،

لأنه القرن الذي تفجرت فيه « وحدة » الكتابة وتعددت الاشكال والاساليب . لماذا ؟ هنا يلجأ الى التاريخ والايديولوجيا ليفسر ويصنف ، وليجعل من العلاقة بين الكتابة والتاريخ علاقة ضرورة وحرية :

« باعتبار الكتابة حرية ، فانها ليست سوى لحظة ، لكن هذه اللحظة هي من بين اكثر لحظات التاريخ وضوحا ، ما دام التاريخ هو ، دائما وقبل كل شيء ، اختيار وحدود لهذا الاختيار ... »

يمكن ، انطلاقا من هذا الفهم العميق ، ان نفترض مع بارت ، وجود استقلالية نسبية لتاريخ الكتابة وللأشكال ، وأن نكتب عن « الأزمنة » الخاصة بالأشكال ، لكن بدون ان نغفل المسؤولية التاريخية للأشكال . وهذا هو مشروع بارت في كتابه «درجة الصفر للكتابة » : أنه يستخرج من خلال رصد انماط الكتابات طوال مائة سنة (١٨٥٠ ـ ١٩٥٠) أنماطا اربعة تصبح لديه ، مصطلحات اجرائية عند تحليل الأدب :

ـ الكتابة باعتبارها موضوعا لنظرة (عند شاتوبريان)

ـ الكتابة باعتبارها موضوعا لصنع (فلوبير والفلوبيرية)

ـ الكتابة باعتبارها موضوعا للقتل (حلم الشاعر مالارميه)

ـ الكتابة باعتبارها موضوعا للغياب ، وهي التي يسميها ايضا الكتابة البيضاء او درجة الصفر للكتابة ، او الكتابة بلا أسلوب ، خاصة عند كامو ، وبلانشو ، او في محاولة « كينو » تأسيس كتابة المتحدث به .

هذا التنميط للكتابة الذي استخلصه بارت ، لا يفترض خطا تطوريا متصاعدا في الزمن ، بل انه يلح على مفهوم ـ نواة ، هو المحدد لأدب الكاتب ، وهو الذي يصلح ان يكون خيطا يسلكه الكتاب والشعراء على اختلاف عصورهم :

« ليس هناك ادب بدون أخلاق للغة » .

اللغة ـ الجوهر ، اللغة ـ المعرفة ، اللغة ـ التشخيص ، اللغة ـ الاشارة ، اللغة ـ التواصل دائما تكون اللغة هي العنصر البدئي المحدد لأبعاد النص ولستراتيجيته .. لكنها ، مثل الاسلوب ، تظل معطى سابقا على مشروع الكاتب : اللغة معطى اجتماعي (توجد قبل ولادة من سيكتب بها) ، والاسلوب معطى ذاتي ملتصق بميثولوجيا الفرد (طفولته ، عقده ، ذكرياته ، استيهاماته ، تعبيراته الجسدية ..) .. من ثم تغدو الكتابة هي مجال الاختيار ، هي العنصر المحدد لموقف الكاتب من الآخرين ومن التاريخ ، ومن انواع الكتابات المتعددة ، تكون : الكتابة ـ الوعي ، الكتابة ـ الرهان، الكتابة ـ التضامن ...

هكذا تصبح الكتابة مفهوما اجرائيا عند بارت ، مفهوما يختلف عن المضمون وعن الشكل : يشملهما ، لا يفرق بينهما .

وبهدوء ينقلنا بارت ، سينقلنا بعد كتابة الاول هذا ، الى الكتابة عن الكتابة : اللغة ـ الموضوع ، وما وراء اللغة . النصوص ونقد النصوص .. وتبدأ الأسئلة الجوهرية التي تحيل الابنية المتراصة ، والتصورات المطمئنة اليقينية الى متاهات مضيعة تنبش الاغلفة الظاهرة بحثا عن الجديد المقلق المتحدي الثاوي في الاعماق ..

لكن بارت واع ، منذ البداية ، بمزالق الارضية التي يقف فوقها : فاذا كان يطمح الى الاسهام في بلورة « العلم الادبي » ضمن المناخ المعرفي الجديد للخمسينات والمتأثر باللسانيات والسيميائيات ، فانه لا ينسى ان عمق المشكلة ليس هو تحديد اطار لنظرية العلم الادبي ، بل تحديد « لغة العلم الادبي » : ما هي العلاقة بين اللغة الواصفة (لغة النقد ، ما وراء اللغة) واللغة الموصوفة (لغة الكتابة ، اللغة ـ الموضوع) ؟

سينتهي الى الاجابة بأن « العلم الادبي هو الأدب » ، اي انه سيهاجر من منطقة لغة النقد التي انطلق منها الى متاهات الكتابة ، الى اللغة الملتبسة بطبيعتها ، الملتصقة بالشهوة والرغائب :« متعة النص » :

« على ان المتعة ليست عنصرا ضمن النص ، وليست راسبا سانجا ؛ انها لا ترتبط بمنطق للفهم

والاحساس ، بل هي حيدان (une dérive) .. شيء يكون ثوريا ولا اجتماعيا في آن ، ولا يمكن ان تتبناه جماعة او عقلية او لغة فردية .. « شيء » « محايد » ؟ واضح جدا . ان متعة النص مثيرة للفضحية : ليس لانها مضادة للأخلاق بل لانها متعة لا نمونجية .. »

هل أكون مغاليا ، اذا قلت بأن بارت الذي بدأ ناقدا وانتهى كاتبا والذي كان يختار « الواضح » ليعيد له غموضه ويكشف ما أريد اخفاؤه،قد نجح في أن يضعنا دائما امام الاسئلة الكلية حتى عندما يحاور المهمل من الاشياء ، الحيدان المندرج في ثنايا الموج ؟

لكنه قبل ان ينزح الى اصقاع الكتابة ، كان مدركا لمازقيتها ، وهذا ما أشار اليه في الفصل الاخير من « درجة الصفر للكتابة » قائلا :

«عبثا يبدع الكاتب لغة حرة ، اذ سرعان ما تعاد اليه مصنعة لان الترف لا يكون بريئا قط ، وسيحتم عليه الاستمرار في استعمال هذه اللغة البائتة والمنغلقة بسبب النمو الواسع لجميع هؤلاء الذين لا يتكلمونها . هناك ، اذن مأزق للكتابة وهو مأزق المجتمع نفسه ، وكتاب اليـوم يستشعرونـه : فبالنسبة لهم ، يكون البحث عن « لا أسلوب » او عن اسلوب شفهي ، او عن درجة صفر أو درجة متحدث بها في الكتابة ، هو اجمالا ، استبـاق لحالــة يكون المجتمـع فيهـا متجانسـا كل التجانس . ومعظم الكتاب يدركون بأنه لا يمكن ان تكون هناك **لغة كونية** بدون ان تكون هناك **كونية ملموسة** ، ليست صوفية ولا اسمية ، للعالـم المدني » .

ورغم هذا المازق ، فان الكتابة معين لا ينضب لاننا كما قال بارت في نهاية سيرته الذاتية الجميلة : « نكتب بشهوتنا ، وانا لا انتهي من الاشتهاء » .

م . ب

معلوم* ان اللغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما . معنى ذلك ، ان اللغة مثل طبيعة تمر جميعها عبر كلام الكاتب بدون ان تعطيه ، مع ذلك ، اي شكل وبدون حتى ان تغذيه : انها بمثابة دائرة مجردة من الحقائق ، وخارجها فقط تبدأ تترسب كثافة فعل متوحد . ان اللغة تنطوي على كل الابداع الادبي تقريبا كما السماء والارض والتفاؤهما يرسمان للانسان مسكنا مألوفا . انها ليست زاداً من المواد بقدر ما هي افق ، اي انها حد ومحطة في آن . وبكلمة واحدة ، اللغة هي المدى المطمئن لاقتصاد ما . والكاتب لا يغترف منها شيئا البتة : لان اللغة بالنسبة له هي بمثابة خط قد يشير تجاوزه الى فوق طبيعة للغة . انها مجال لفعل وتحديد لممكن وانتظار له . ليست اللغة مجال التزام اجتماعي ، بل مجرد انعكاس بدون اختيار ، وملكية مشاع للناس لا للكتاب . انها تظل خارج العنصر الطقوسي للآداب ، ومن ثم فهي شيء اجتماعي بالتحديد وليس بالاختيار . لا أحد يستطيع بدون تكلف ، أن يدرج حريته ككاتب داخل كثافة اللغة لأن عبرها ينتصب التاريخ كليا ، تاما وموحدا على شاكلة طبيعة . كذلك فان اللغة بالنسبة للكاتب ، ما هي الا افق انساني يقيم على البعد

* فصل من كتاب « درجة الصفر للكتابة » للناقد الفرنسي رولان بارت ستصدر ترجمته قريبا .

الفة ما ، وان كانت كلها سلبية : فالقول بأن كامو ، وكينو ، يتحدثان نفس اللغة ، لا يعدو ان يكون افتراضا ، بواسطة عملية مغايرة لجميع اللغات العتيقة والمستقبلية التي لا يتكلمان بها . ذلك ان لغة الكاتب ، معلقة بين أشكال مندثرة واخرى مجهولة ، هي حد اقصى أكثر مما هي اعتماد دائم . انها المكان الهندسي لكل ما لا يستطيع ان يقوله بدون ان يخسر ــ مثل اروفيوس العائد ــ الدلالة المستقرة لخطوته والاشارة الاساسية المعبرة عن الفته الاجتماعية .

اللغة ، اذن دون الادب ، والاسلوب يكاد يكون أبعد منه : فهو صور ودفق ، وقاموس تولد من جسم الكاتب وماضيه ثم تصير ، شيئا فشيئا ، الآليات نفسها لفنه . هكذا تتكون تحت اسم أسلوب ، لغة مكتفية بذاتها لا تغوص الا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب ، تغوص في تلك الفيزيقا السفلى للكلام حيث يتكون أول زوج من الكلمات والاشياء وحيث تستقر نهائيا التيمات (١) اللفظية لوجوده . ومهما بلغ الاسلوب من تهذيب ولطافة ، فانه ينطوي دائما على شيء من الخشونة : انه شكل بدون مقصد ، ونتاج اندفاع لا نتاج نية ، انه اشبه ما يكون ببعد عمودي ومتوحد للفكر . وتكون ارجاعاته على مستوى بيولوجي او تكون لها علاقة بالماضي ، وليس بالتاريخ : فالاسلوب هو « شيء » الكاتب ، هو روعته وسجنه ، انه عزلته . ولأن الاسلوب غير مبال بالمجتمع وان كان شفافا تجاهه ، ولأنه مسعى مغلق للشخص ، فانه لا يكون قط نتاج اختيار او تفكير في الادب . انه الجانب الخصوصي في الطقوسي ، ينبثق من الاعماق الميثولوجية للكاتب وينتشر خارج مسؤوليته . الاسلوب صوت مزخرف يزين لحما مجهولا وسريا . انه يعمل على شاكلة « ضرورة » ، وكأنها الاسلوب ، في غمرة هذه الاندفاعة الزهرية ، ما هو الا نهاية تحول اعمى وعنيد انطلق من لغة تحتية تقوم عند الحد الفاصل بين اللحم والعالم ، والاسلوب ظاهرة وراثية بمعنى الكلمة ، فهو تحويل لمزاج . كذلك فان تلميحات الاسلوب موزعة عمقيا بينما يتوفر الكلام على بنية افقية ، وتكون اسراره على نفس خط كلماته وما تخفيه اللغة تكشفه الديمومة نفسها لاستمرار الكلام . وفي هذا الاخير يكون كل شيء مهدى وموجها لاستعمال مباشر ويكون الفعل

---

(١) تيمة : theme تعني في العمل الادبي ، الفكرة المترددة باستمرار بما يشبه اللازمة ، او الفكرة الاساسية (اطروحة ، صورة وسواسية) او الشكل الجوهري (شكل مبنين) ، وفي الفقرة تكون التيمة هي الموضوع المعالج من خلال ارجاعات لعالم مشترك في الخطاب الادبي ، (انظر قاموس الطرائق الادبية (gradus) لبرنارد دوبرييز ، سلسلة (١٨/ ١٠) ١٩٨٠ ، باريس).

والصمت وحركاتهما متجهين بسرعة نحو معنى مزال : انه نقل بدون مخر ولا تأخير . على عكس ذلك ، ليس للاسلوب سوى بعد عمودي ، يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ، يكون كثافته انطلاقا من تجربة معينة للمادة . ان الاسلوب ما هو الا استعارة ، اي معادلة ما بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب (يجب ان نتذكر بأن البنية هي مستودع ديمومة ما) . والاسلوب هو دائما سر ، الا ان المنحدر الصامت لمرجعه لا يعود الى الطبيعة المتحركة والتأجيلية باستمرار للغة،ان سره هو ذكرى مغلقة داخل جسد الكاتب ، والفضيلة التلميحية للاسلوب ليست ظاهرة سرعة كما هو الشأن في الكلام حيث ما لا يقال يظل مع ذلك نائيا يعوض اللغة ، بل هي ظاهرة كثافة لان ما ينتصب مستقيما وعميقا تحت الاسلوب ، مجموعا بقسوة او بحنان في صوره ، هو شذرات واقع غريب تماما عن اللغة . ومعجزة هذا التحويل تجعل من الاسلوب نوعا من العملية فوق ـ ادبية تحمل الانسان الى عتبة القوة والسحر . ان الاسلوب بأصله البيولوجي ، يتموضع خارج الفن ، اي خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع . يمكننا اذن ، ان نتخيل كتابا يؤثرون امان الفن على عزلة الاسلوب . ونموذج الكاتب بدون اسلوب هو « أندريه جيد » الذي تستغل طريقته الصناعية المتعة الحديثة لاخلاقية كلاسيكية معينة،مثلماان« سان سانس »[٢] اعاد ما فعله « باخ » او مثل تقليد بولانك [٣] لشوبيرت . وفي مقابل ذلك ، يكون الشعر الحديث ـ شعر هيجو او رامبو او شار ـ مشبعا بالاسلوب ، ولا يكون فنا الا من خلال ارجاعه لنية الشعر . ان سلطة الاسلوب ، اي الصلة الحرة تماما للغة ولقرينها من اللحم ، هي التي تفرض الكاتب باعتباره طراوة فوق التاريخ .

اذن افق اللغة وعمودية الاسلوب ، يرسمان للكاتب طبيعة ما لانه لا يختار أيا منهما . اللغة تعمل وكأنها سلبية ، كأنها الحد البدئي للممكن ، اما الاسلوب فهو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته . هناك يجد الفة التاريخ ، وهنا (في الاسلوب) يلتقي الفة ماضيه الخاص . ويتعلق الامر في الحالتين بطبيعة ، اي بتومئة مألوفة حيث الطاقة لها طابع اجرائي فقط تستخدم نفسها هنا للاحصاء ، وهناك للتحويل ، لكنها لا تتولى ابدا اصدار حكم او التدليل على اختيار .

---

(٢) سان سانس : موسيقى فرنسي (١٨٣٥ ـ ١٩٢١) كان متأثرا بجان سيباستيان باخ .

(٣) فرانسيس بولانك : (١٨٩٩ ـ ١٩٦٣) مؤلف موسيقى فرنسي ، كان منتسبا الى مجموعة الستة التي احد اعضائها الشاعر جان كوكتو ، تاثر في مطلع حياته بشوبان وشوبيرت ، وموزار .

غير أن كل شكل هو ايضا قيمة ، لذلك يوجد بين اللغة والاسلوب مكان لواقع شكلي آخر : هو الكتابة . وفي اي شكل أدبي هناك الاختيار العام لنبرة ، ولأخلاقية اذا شئنا ، وهنا بالذات يتفرد الكاتب بوضوح لانه هنا ، يلتزم . ان اللغة والاسلوب معطيان سابقان على كل اشكالية للغة الخاصة وهما نتاج طبيعي للزمن وللشخص البيولوجي ، لكن هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة الا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الاسلوب . تقوم هناك حيث المستمر يكتب ، مجموعا ومنغلقا اولاً داخل طبيعة لسنية بريئة تماما ، ثم يحول اخيرا الى اشارة كلية ، والى اختيار سلوك انساني ، وتأكيد خير معين ، ملزما بذلك الكاتب تجاه وضوح سعادة او شقاء ما وتوصيلهما، ورابطا شكل كلامه العادي والمتفرد في آن ، بالتاريخ الواسع للآخرين . اللغة والاسلوب قوتان عمياوان ، والكتابة فعل للتضامن التاريخي . اللغة والاسلوب شيئان ، والكتابة وظيفة : انها العلاقة بين الابداع والمجتمع انها اللغة الادبية وقد حولها المقصد الاجتماعي ، وهي ايضا الشكل المقبوض عليه في نيته الانسانية ، والموصول نتيجة لذلك بأزمات التاريخ الكبرى . نسوق مثلا لتوضيح هذا التعريف ، الكاتبان ميريمي وفينيلون (٤) تفصل بينهما ظواهر من اللغة وحوادث للاسلوب ، ومع ذلك فانهما يطبقان لغة محملة بالقصدية نفسها ويرجعان الى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون ويقبلان ذات المواضعات ويثيران نفس ردود الفعل عن التركيب الفني ، ويستخدمان بنفس الاشارات ، وعلى مسافة قرن ونصف ، أداة واحدة ، وان تغيرت بلا شك في مظهرها فانها لم تتغير في وضعها ولا في استعمالها : باختصار ، ان لهما نفس الكتابة .

على العكس من ذلك نجد كتابا ، يكادون ان يكونوا متعاصرين : ميريمي ولوتريامان ، مالارميه وسلين ، جيد وكينو ، كلوديل وكامو ، تحدثوا أو يتحدثون بنفس الحالة التاريخية للغتنا ، ويستعملون كتابات عميقة الاختلاف كل شيء يفرق بينهم : النبرة والدفق والغاية والاخلاق ، وطبيعية كلامهم ، بحيث ان العشيرة التي ينتمون اليها في اللغة والعصر تبدو محدودة التأثير أمام الكتابات المتعارضة والمحددة جيدا بالتعارض نفسه القائم بينهم .

هذه الكتابات متغايرة ، في الواقع ، الا انها قابلة للمقارنة لانها ناتجة عن حركة

---

(٤) فينيلون ، صاحب كتاب ، « تيليماك » كاتب فرنسي من القرن السابع عشر (١٦٥١ ـ ١٧١٥) ، وبروسبير ميريمي روائي وقصاص فرنسي عاش في القرن التاسع عشر (١٨٠٥ ـ ١٨٧٠) .

متماثلة ، هي تفكير الكاتب في الاستعمال الاجتماعي لشكله وفي الاختيار الذي يتحمل عواقبه . الكتابة ، اذن ، بوضعها في صميم الاشكالية الادبية التي لا تبدأ الا معها ، هي ، اساسا ، اخلاق الشكل ؛ هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب ان يموضع داخله « طبيعة » لغته . لكن هذا المجال الاجتماعي ليس بأي حال مجال استهلاك فعلي . فالامر لا يتعلق ، عند الكاتب ، بأن يختار الفئة الاجتماعية التي يكتب لها : انه يعرف جيدا ان ما يكتبه هو دائما لنفس المجتمع ، الا اذا كا ن يؤمل في قيام ثورة . اختياره هو اختيار وعي ، وليس اختيارا لفعالية . وكتابته هي طريقة للتفكير في الادب وليست طريقة لنشره . او بتعبير افضل : لما كان الكاتب لا يستطيع تغيير شيء في المعطيات الموضوعية للاستهلاك الادبي (فهذه المعطيات التاريخية المحض تخرج عن ارادته حتى لو كان واعيا بها) ، فانه ينقل اراديا ضرورة لغة حرة الى مصادر هذه اللغة وليس الى مآل استهلاكها . كذلك ، فان الكتابة حقيقة ملتبسة : من جهة ، تولد ، بلا جدال ، من مجابهة الكاتب لمجتمعه ، ومن جهة ثانية ، تحمل الكتابة الكاتب من هذه الغائية الاجتماعية الى المنابع الاداتية لإبداعه فيما يشبه نقلة مأوساوية . ولما كان التاريخ عاجزا عن ان يقدم للكاتب لغة مستهلكة بحرية ، فانه يقترح عليه لزوم لغة منتجة بحرية .

هكذا فان اختيار كتابة وتحمل مسؤوليتها يحددان حرية،الا ان هذه الحرية ليست لها الحدود نفسها حسب مختلف لحظات التاريخ . ليس باستطاعة الكاتب ان يختار كتابته وسط نوع من المستودع اللازمني للاشكال الادبية . ذلك ان الكتابات الممكنة بالنسبة لكاتب معين تتم تحت ضغط التاريخ والتقاليد : فهناك تاريخ الكتابة لكنه تاريخ مزدوج : ففي اللحظة ذاتها التي يقترح فيها التاريخ العام — او يفرض — اشكالية جديدة للغة الادبية ، تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة ، لان اللغة لا تكون قط بريئة : فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة . والكتابة ، تدقيقا ، هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى ، هي تلك الحرية المتذكرة بقوة والتي ليست حرية الا في اشارة الاختيار لكنها لم تعد كذلك في ديمومتها . استطيع اليوم ، ولا شك ، ان اختار لنفسي هذه الكتابة او تلك ، وأن أؤكد بهذه الاشارة حريتي ، وان انزع الى طراوة او الى تقليد . لكنني لم أعد استطيع ، منذ ذاك ، ان انشر كتابتي في ديمومة ما بدون ان اصير ، شيئا فشيئا ، سجين كلمات الغير ، بل وسجين كلماتي الخاصة . ان وضاما عنيدا متبقيا من جميع الكتابات السابقة ومن ماضي كتابتي نفسها ، يغطي الصوت الحاضر لكلماتي ، وكل اثر مكتوب يترسب وكأنه عنصر

كيماوي شفاف قبل كل شيء بريء ومحايد تظهر الديمومة البسيطة داخله ، تدريجيا ماضيا بأكمله ظل معلقا ، وكتابة مرموزة تغدو مكثفة اكثر فأكثر .

باعتبار الكتابة حرية ، فانها ليست سوى لحظة لكن هذه اللحظة هي من بين اوضح لحظات التاريخ ما دام التاريخ هو ، دائما وقبل كل شيء ، اختيار « وحدود » لهذا الاختيار . ولان الكتابة تنحدر من اشارة دلالية للكاتب ، فانها تلامس التاريخ اكثر من اي عنصر آخر مكون للادب . وان وحدة الكتابة الكلاسيكية المتجانسة طوال عدة قرون ، وتعددية الكتابات الحديثة المتكاثرة منذ مائة سنة الى درجة بلوغ حدود الظاهرة الادبية نفسها ، هذا النوع من انفجار الكتابة الفرنسية يتطابق جيدا مع ازمة كبيرة للتاريخ الشامل ، أزمة تظهر بطريقة أكثر غموضا في التاريخ الأدبي بمعناه الخاص .

ان ما يفصل فكر « بلزاك » عن فكر « فلوبير » ، هو تنوع داخل المدرسة الادبية ، وما يعارض بين كتاباتهما هو قطعية جوهرية ، [٥] وذلك في اللحظة ذاتها التي تلتقي فيها بنيتان اقتصاديتان وتؤديان، عند تمفصلهما الى تغييرات حاسمة في العقلية والوعي .

٢

(٥) سيعود « بارت » الى توضيح هذه النقطة بتفصيل في فصل « انتصار الكتابة البورجوازية وتمزقها » ، مبينا الاهتزاز الذي تعرضت له الايديولوجيا البورجوازية حوالي سنة ١٨٥٠ ، مما ادى الى تكاثر انواع الكتابة وتباينها ، حيث عوضت قيمة الاستعمال للكتابة (كما عند بلزاك) بقيمة العمل عند فلوبير . وبالنسبة لهذا التحول تقدم لنا رسائل فلوبير الى اصدقائه وصديقاته ، صورة دقيقة عن هموم الصنعة والاسلوب وعن الجهد غير المعتاد ، الذي كان يبذله في كتابة بعض رواياته . انظر مختارات جيدة من هذه الرسائل في كتاب : (Préface a la vie d'écrivain, ed. seuil, paris, 1963)

الثنائية العرفانية
الشكل والمضمون
في الإبداع المعاصر

سمير الصايغ

تنطلق هذه القراءة لأحدى المسائل الفنية ، في الأبداع المعاصر ، من منطلقات ، عرفها كل من التراث العربي قديما ، والفكـــر المعاصر حديثا ، تحت عنوان « العرفان » .

وما يشجع على مثل هذه الخطوة ، بالرغم من التباعد الظاهري بين العرفانية ، والمسائل الفنية ، هو ان العرفانية ، كمبدأ وموقف ، قرأت بدورها الكثير من الظواهر الوجودية والانسانية قراءة موحدة . فهي في الوقت الذي تؤكد فيه بان الحق واحد ، تعترف بامكانية تعدد هذا الواحد في صور مختلفة ، قارئة الانسان والوجود في مختلف مظاهرهما ، كتجل لهذا الحق الواحد .

الانتصار للشكل ، في القيم الفنية ، وفي النتاج الإبداعي المعاصر ، أدى ، معا ، الى الثورية التي عرف بها الابداع الحديث ، والى تراجع ، او سقوط ، يعلو اكثر من صوت للاثارة والمجانية العبثية الناتجة عن الفوضى .

إننا مرة جديدة أمام الثنائية ، في واحدة من تجلياتها الحديثة ، هذه الثناية التي يمكن لنا ، ان نقرأ في تجلياتها السابقة ، نمو الحضارات المتعاقبة ، وتطورها ، من السامية الأولى ، حتى ايامنا الراهنة، بدءاً من ثنائية الغيب والوجود ، الموت والخلود ، الخير والشر ، الروح والجسد ، الباطن والظاهر ، الحقيقة والشريعة، الحق والخلق ، الرب والمربوب ، القديم والمحدث ، الشرق والغرب ، المضمون والشكل .

إلا ان الثنائية كمبدأ ، وكظاهرة ، ليست المشكلة او ليست موضع الخطأ ، بقدر ما تبدو كيفية إقامة العلاقة بين قطبيها ، او بين طرفيها ، هي المشكلة او موضع

الخلل ، الذي ادى في الماضي ، الى الانغلاق ، ومن ثم الى الانكسار ، والذي يؤدي بدوره الى هذا القلق الذي يحاصر حاليا ، الحياة الثقافية ، والابداعية ، بشكل عام .

فحين اقيمت علاقة متينة بين قطبي الغيب والوجود ، الموت والخلود ، انتجت السامية ، وما عاصرها من شعوب حضارة عالية ، وقدمت في الوقت نفسه شهادات عميقة ما تزال آثارها ، وفعلها مستمرين الى الآن .

وحين أقيمت العلاقة العشقية التوحيدية ، بين الخير والشر ، الروح والجسد ، الباطن والظاهر ،الحق والخلق إستقامت الاديان الثلاثة واستقامت حضارة ما نزال الى الان ، ندور في افلاكها .

فهي ، كما تقول العرفانية ، ثنائية من جهة ، احادية من جهة ثانية . وهي ثنائية في قصد الواحد مرة ، وهي واحدة في صورتين مرة ثانية ، وهي وحدة من وجهة ، وكثرة من وجهة ثانية . وبالتـالي ، فهي ليست المشكلة القديمة ولا الحديثة ، بل الشهادة على الحقيقة الواحدة المتعددة التجليات ، والصيغة التي يمكن عبرها الوصول الى الادراك الأعم .

الانتصار للشكل ، لنقل : الالتفات إليه ، والانتباه له ، والوقوف امامه كعلامة الابداع الأولى ، كما اشارت الى ذلك القيم الفنية الحديثة كان بمثابة اليقظة الكبرى المثيرة او كان بمثابة الوحي الجديد . فالشكل في صورة تجليه وفي حضوره وايقاعه وصياغته ونظاميته ، هو من وجهة نظر ، او من زاوية اقتراب ما : المضمون الشعري ، او هو الشعر او الفن .

فأولى علامات القيم الحديثة ، انها حررت الشكل من الشرطية ، التي باتت تتحكم به في شتى المظاهر الحضارية ، وبالتالي فان جوهر هذه القيمة ، كونها حررت الشكل من ثباته الآحادي ، ومنحته امكانية التعدد .

ان ينادي الشاعر الحديث ، او الفنان الحديث : بان لكل قصيدة شكلها الخاص بها ، ولكل لوحة شكلها الخاص بها ، هي مناداة محرره أصغت ، وانتبهت ، الى الروح الكامنة في الشكل ، وان لهذه الروح صفات السطوع والانطفاء ، البسط والانقباض ، وان لها خصائص التحول والحركة .

من جهة ثانية ، تتضمن هذه المناداة ، حسا بالانهائية وبالتالي التفاتا الى

الزمان ، فحين يتكرر الشكل في صورة واحدة ، يصير تاما ومن ثم مطلقا ، ويشهد على الكمال المغلق . ومن الحتمي ان يتحول الى حد ، والى حجاب لنفيه عن ذاته ، كل امكانية في التنوع ضمن الواحد .

الوحي الفني الحديث جاء ليقول ان الشكل ليس مجموعة قواعد ، او مجموعة خبرات اختصرت الى مبادىء ورموز تعرف وتفك عن طريق التعلم والاتقان . ويستدل عن طريق تطبيقها وتحقيقها على الشاعرية والابداعية لدى مطبقها ومحققها .

فبدل ، ان ينظر الى الشكل كمجموعة من القواعد اي كعام وثابت . صار ينظر اليه كمجموعة من الصفات الدالة على الخصوصية . اي صار الشكل إسما واحدا لمسمى واحد .

بهذا وقفت هذه الثورية الفنية امام مغامرة وتحد مثيرين . فهي في اعترافها الضمني باللانهائية واللامحدودية اعترفت بالمقابل وبدون ان تدري او تعي ، بالأزلية والأبدية . وفي الانتباه لهذين الاعترافين : اللانهائية والأزلية . تكون هذه الثورية قد جعلت من كل نقطة وسطا بين لا محدودية البداية ، ولا محدودية النهاية . وبالتالي فكل شكل يمكن ان ينظر إليه كبداية ، كما يمكن ان ينظر اليه كنهاية ، فلكي يبقى الازل ازلا والابد ابدا ، لا بد للمسافة الفاصلة بينهما ، من ان تكون مجموعة بدايات ، ومجموعة نهايات ، لئلا يتكرر الازل مرتين فلا يكون ازلا ، ويتكرر الابد مرتين فلا يكون ابدا . او لئلا تنتفي البداية فتصبح أزلا ، او تثبت النهاية فتصبح ابدا .

يرتبط هذا الموقف الثوري من الشكل ، وتحريره من الشرطية والعمومية والثباتية بالموقف الذي رفع المبدع الفرد ، المبدع كفرد الى المرتبة الاولى من مراتب القيم الفنية الحديثة . فالتركيز بدءا من الخطوات الأولى للحداثة ، انصب على الشاعر لا على الشعر ، على الرسام لا الرسم . اي كون المبدع هو المضمون الكلي الجامع ويعبر عنه هذا الشكل .

إنه تحرير آخر للمبدع الفرد من الابداعية الجماعية التي قال بها الدين او قالت بها الايديولوجيا ، كمطلقين كاملين . فالفنان لم يعد صوتا للجماعة ولا هو صوت في خدمة الكنيسة ، السلطة ، المؤسسة ، الغير .

فالمناداة التي نادت بأن لكل ابداع شكله الخاص به ، اعتراف آخر ، باستقلالية

دراســات

الفنان عن الغير اي غير وبعدم تبعيته لهذا الغير . ومن السهوله تأويل هذا الاعتراف لتنكر مقولة : « كل قائم بغيره عدم محض » وللوصول الى القول الذي يرسم المبدع الفرد كصورة تختصر الكل .

وعليه فانه من المنطق ان تتحدد البداية وتحدد النهاية بدءا من هذه الفردية وانتهاءا بها . وبذلك تنتفي الشرطية والثبات ، الذي حد من سطوع الابداع وامكانية تعدده ، على حسب ما أشارت المبادىء الاساسية للثورة الفنية الحديثة .

في الشهادتين الجديدتين : الشهادة للشكل ، وللمبدع الفرد . تلتقي القيم الحديثة مع القيم القديمة التي طرحتها العرفانية . في اعتبارها الوجود كتجل للحق . والانسان ككون صغير كامل ، متضمن للكون الكبير الكلي ، والمطلق . فالفهم العرفاني اعطى لكل من التجلي والتجسد شرعية الاشارة او الدلالة على الالهي او الغيبي او الخفي . المنزه وغير المشبه . فهي أجازت لنا قول « انا الحق » و « انا هو الحق والطريق والحياة » و « لا انا إلا انا » وهمست لنا من جهة ثانية بان هذه « الأنا » هي « أنا » النسبي إزاء « انا » المطلق .

انها في المصطلح الحديث « انا » الشكل ، و « انا » الفرد وهي في الحالتين المرآة التي انجلت لتؤكد للألهية على الوهيتها وللخفاء على خفيته . فالغيب من وجهة النظر العرفانية ، « كنز مخفي » يعرف نفسه ويعرف عليها بواسطة الوجود الذي يقف كمرآة ازاء الغيب .

واذا جاز القول قديما « انا الحق » فان من الجائز حديثا القول بان الشكل هو المضمون او ان الشكل هو الابداع . ومن هنا حمل الانتصار للشكل ثورة ابداعية كانت بمثابة الوحي الذي وصل الانسان المعاصر بنشوة الابداع وبهجته .

إلا ان النتاج الابداعي المعاصر ، لم يمض ، بالثنائية المشار اليها في صيغة التوازن القطبي ، او المساواة الاقنومية ، ولا في صيغة الثنائية العشقية الواحدة . إلا في ما ندر .

فانتصار الشكل أدى من وجه ، الى الهزيمة والى الأزمة الابداعية التي تشعر الاكثرية بحصارها . وتأملا شاملا للعلاقة بين طرفي الثنائية عبر النتاج الابداعي المعاصر ، يكشف عن صيغ مغايرة ، جعلت من الثنائية ازدواجية سلبية ومرضية .

فالصورة البارزة والاكثر وضوحا في هذا النتاج تقيم بين طرفي الثنائية ، العداء ، او المفارقة ، وتجمع اذا جمعتهما ، في علاقة جنسية عاقرة . اما اذا قرأنا في ثنائية الشكل والمضمون : القديم والمحدث ، الشرق والغرب ، التراث والمعاصرة ، التخلف والتقدم ، الذات والغير ، الفرد والجماعة ، الداخل والخارج ، الذاتي والموضوعي، المادي والروحي الاسم والمسمى ، تبين لنا ، ان العداء او المفارقة او التصادم بين الطرفين ، يسري كمبدأ وكحتمية .

أ ـ العداء

برز العداء بين طرفي الثنائية عندما أخذ الشكل بديلا عن المضمون . في نظرة اعتبرت المضمون موضوعا . بحيث لم يعد ينظر الى العمل الابداعي انطلاقا من موضوعه او موضوعاته ، ما دام الموضوع ، حبا او موتا او حربا او ثورة ، من الامور شبه الأزلية التي تناولها الابداع في مختلف الأزمان والأماكن وفي مختلف الحضارات واللغات .

وبالتالي فان القيمة الفنية تمحورت حول كيفية المعالجة ، اي تمحورت حول الشكل كونه طرفا يمكن عن طريق إتقانه كعالم متماسك الوصول الى الهدف او الجوهر الذي يحمله الحب او الموت او الثورة كموضوعات بين يدي الابداع .

اهمال المضمون والتحيز المتطرق المتطرف للشكل عبر النتاج الابداعي قاد العلاقة بين طرفي الثنائية الى علاقة ضدّية إلغائية . فالمضمون المهمل اصبح طرفاً يحد من جموح الشكل وتبلوره وبالتالي اصبح عبئا ومن ثم عدواً . ولكي تتم المعادلة كان لا بد من الانتصار على هذا العدو .

بذلك ننتقل من الثنائية الى الازواجدية او الانفصامية . وتتحول عملية التوحيد ، الى عملية إستغناء وبالتالي نقع مرة جديدة في التطرف المغلق او في النظرة الآحادية الـتي جعلت من الواحد اثنين بدل ان ترى في الأثنين او في الكثرة واحداً .

من هنا فان سلماً جديداً من القيم سيقف كمقياس للابداع . انه التمايز وما سمي بالخصوصية او بالآصالة . فعلى قدر التمايز بين الطرفين او البعد بينهما تبين الابداعية . فالاختلاف في الصفات هو بالضرورة علامة الاصالة او الهوية . واذا رحنا

الى نهاية هذا المنطق ، فان طرفي الثنائية سيتحولان الى طرف هو الخير المطلق والى طرف هو الشر المطلق .

من هنا اعتبار كل الصفات النابعة من الضمون في النظرة التي اهملته واعتبرته عائقا ، صفات شعرية سلبية ، اي خطايا وسقطات . واعتبار كل الصفات الشكلية صفات شعرية إيجابية اي عطايا ونعم .

يمكن لنا الذهاب بعيداً ، في اسقاط هذه الضدية على مختلف المظاهر والعناصر الفنية وغير الفنية من سياسية واجتماعية وحضارية ، والنتيجة الحاصلة من هذا التأمل واحدة ، وهي في اختصار تعطيل العلاقة .

إلا ان الافتراض الذي قام عليه هذا العداء افتراض غير صحيح . فالشكل بدءا ونهاية هو تجل ومن غير الممكن ان يتجلى اللامعنى ، او ان يكون للعدم شكل .

انطلاقا من هذه الحقيقة ، فالنظرة التي اعتبرت المضمون او الموضوع ، موضوعا ثابتا عاماً ومدركا ، نظرة مضطربة وظالمة . صحيح ان الحب حب ، والموت موت ، ولن يعطي الحب ولا الموت ، خرقة الشاعرية او الابداعية ، لكنه من جهة ثانية ليس كل حب مشابه للحب الأول او السابق او المعاصر ، وليس كل موت هو الموت المطلق . فالمضمون او الموضوع كما سمته الحداثة ، يقوم هو ايضا على الثنائية ، هي ثنائية المطلق والنسبي . فمن جهة يبدو الموت مطلقا كنتيجة حتمية لكل حياة ، إلا ان الزهرة التي تموت اليوم لا تشهد على موت الزهر ، والانسان الذي يموت الآن ، لا يعني موت الانسانية ..

وهكذا فان كانت مطلقية المضمون ، تعطينا الحق في الالتفات الى الشكل كعتبة اولى للدخول الى عالم الشعر وتعطينا الحق في الوقوف عند الكيفية كصيغة مثالية . إلا ان نسبية المضمون تغرينا من جانبها لاعادة صياغة ادراكنا وفهمنا بالعالم المحيط بنا ، او بالعالم البعيد عنا ، كما تغرينا مرة جديدة في كشف حجب اخرى لمزيد من الاستيعاب والادراك . فتكرار الحب والموت المطلقين ، هو تكرار الشهادة على خفاء المعنى اللامدرك ، وشهادة على تعددية الاقتراب من هذا المعنى وقراءته عبر مستوى آخر ووجهة نظر اخرى . على قدر استطاعتنا .

فالكيفية ، بالرغم من صلابتها في إقامة العلاقة بين طرفي الشكل والمضمون ، إلا

انها لا تصل بنا الى علاقة انصهارية اكثر انسجاما وتوازنا . فاذا شئنا الابقاء على الثنائية ، وهي باقية ، فانه من غير الجائز ان يتحرر الشكل دون تحرر المضمون . فالشرطية التي كانت تتحكم بالشكل الفني السابق ، هي شرطية نابعة من المضمون الثابت . ولا بد حين يتحرر المضمون من ثباته ان يتجلى في شكل محرر هو ايضاً من ثباته لاستحالة تكرار الواحد مرتين في صورة واحدة .

وعليه فانه من غير الجائز ان تصل صيغة العلاقة بين طرفي الثنائية الى صيغة ضدية عدائية ، بحيث لا بد من ان ينتصر طرف فيها على الطرف الآخر ، ذلك ان الانتصار هنا يعني الانهزام او الفناء . فحين ينتصر الشكل او ينتصر الشرق او الحديث او الوجود او ينتصر العكس فان المنتصر نفسه هو المنهزم فوجود الواحد يدين بجوهره لوجود الآخر وفناء الواحد يعني فناء الآخر .

ب ـ الافتراق :

صيغة اخرى يبرزها النتاج الفني الحديث ، في العلاقة بين طرفي الثنائية ، هي صيغة الافتراق . بمعنى اعطاء لكل طرف استقلاله الذاتي وإقامة الحوار بينهما كطرفين منفصلين ساعيين الى الاكتفاء كل بذاته . فالشكل عالم خاص قائم بذاته تحكمه شروط وقوانين نابعة منه ، والمضمون عالم خاص قائم بذاته ايضاً تحكمه شروط وقوانين نابعه منه . وكان لا بد ان يمضي مسار هذه العلاقة في تقارب دون انصهار وتباعد دون إختفاء . فتتحول العلاقة بين الطرفين الى علاقة عرضية .

فاذا صحت مناداة الشاعر الحديث ، بان لكل قصيدة شكلها الخاص بها فانه من الصح ايضا القول بان لكل قصيدة مضمونها الخاص بها ، وبالتالي فالفهم التبسيطي لمقولة الشكل ادى الى هذه الصيغة المفارقة . حيث انقسم الجهد او السعي الابداعي الى قسمين قسم نحو الشكل وقسم نحو المضمون وانقسم النتاج الى شكل بلا مضمون ، ومضمون بلا شكل وانقسم مقياس القيم الى قسمين . بحيث اصبحت الاضافات الشكلية على الشكل عناصر الابداع والاضافات المضمونية على المضمون عناصر مشابهة . وفي هذا المسار كان لا بد ان يتحول الشكل الجديد . الشكل الذي اريد منه ان يكون بلا شرطية الى شكل مشروط وذي قواعد ثابتة لأنه تحول الى عالم مستقل متطلب الى اسس وخصائص لدعمه عوض الاسس التي كانت داعمة للثنائية الجامعة للطرفين .

ان قراءة شاملة للنتاج الابداعي الحديث تؤكد لنا ان ثمة آلية مضى فيها الشكل المستقل كعالم قائم بذاته اوصلته الى لعب ذهني متميز من الناحية الشكلية والى عبثية مجانيه من الناحية الشعرية . فحين نلغي اللغة كونها تجل لمعنى ، وننفي عنها كل امكانية للدلالة على غيرها . تتحول اللغة الى ما يشبه الرموز والاعداد ، وننتقل معها في معناها الجديد من الصياغة والكتابة الى التركيب والرسم اي الى هندسة تتبع نظامية الهندسة ، لا الى شعر يتبع نظامية الشعر .

فالشكل كعالم مستقل . نظام يتجلى او يتجسد في صور ، تنقله من عالم التجريد الى عالم الحس ، وحين تتحول اللغة الى عناصر حسية ليتجسد فيها النظام التجريدي تجيء الجمالية الشكلية في أجلى مظاهرها كجمالية جديدة تشهد على إمكانية تعدد تجليات النظام كمطلق .

هكذا يخضع الشكل لحتمية المنطقية القائم عليها كل نظام ، وهي حتمية تشبه الى حد بعيد من الزاوية الابداعية الشرطية التي تحكمت بالشكل الشعري السابق . فالشرطية السابقة والمنطقية الحديثة يدفعان بالشعر او الابداع الفني الى الاتصاف بصفات العلم ، اي الى الاتصاف بصفات غيره .

ويمضي المضمون كعالم مستقل في هذه العلاقة الاستقلالية المفارقة بين طرفي الثنائية ، الى استخدام اللغة كمجرد واسطة لترجمة الافكار والعواطف والاحاسيس ، اي نفي كل امكانية عن اللغة للدلالة على ذاتها ، عندها وبالضرورة يخضع الشعر او الابداع للفكرة الجاهزة والواضحة مسبقا . ويتصف بصفات الفكر ويتبع نظامه .

في الاستقلالين . نحصل على ثنائيات جديدة تزيد في اضطراب وقلق الثنائية الأم . ففي الشكل نقف امام ثنائية التجريد والحس ، وفي المضمون نقف امام ثنائية الخيال والواقع . والجمع بين هذه الأطراف ، يصعب ان يتم عبر هذه الاستقلالية المغلقة بين الشكل والمضمون ، فاذا كانت الاستقلالية تؤكد من جهة امكانية التعدد اللانهائي ، فهي تعني من جهة ثانية حتمية الانغلاق في وجه الغير لانصرافها الكلي في تحقيق ذاتها كاستقلالية مكتفية وقائمة كعالم كامل . وبذلك بدل ان نكون امام ثنائية نقف امام كثرة متعددة فاقدة لشرعيتها .

ان فهم وادراك مقولة لكل قصيدة شكلها الخاص ، او لكل ابداع شكله الخاص به ، فهما وادراكا تبسيطيين ، ادى بالقيم الفنية الحديثة الى اعتبار الشعر الحديث

مجموعة قصائد او مجموعة تجارب ، نشهد في النهاية على جمالية او سلامة او صحة المنهج او سلامة وصحة التصور . انه بمعنى من المعاني انتصار الشريعة كنظام على الحقيقة كغاية او كمعنى ،وعودةالى اختفاء الجوهر الذي كانت هذه الثنائية لكي يتجلى فيها ولتكشفه او تعبر به من عالم الغيب الى عالم الشهادة ومن الخفاء الى العلن ، ومن العدم الى الوجود . ولتكونه في الوقت نفسه .

ج ـ الاغتصاب

العلاقة الضدية . حيث كل قطب من قطبي الثنائية عدو للآخر ، والعلاقة المفارقة حيث كل قطب مستقل عن الآخر ، يؤديان الى علاقة ثالثة هي علاقة جنسية بين طرفي الثنائية عاقرة .

فاذا اخذنا بالثنائية كمبدأ كلي وكحقيقة جوهرية في عملية الابداع . نتذكر يوم أخذ قطبي الثنائية كرمزين للذكورة والانوثة في التقائهما الحبي او العشقي تتم الولادة او يتم الخق ، الكلمة المرادفة للابداع .

أما حين يتحول قطب الأنوثة الى قطب عدو لقطب الذكورة ، او الى قطب مستقل منفصل ، ترَجِع الولادة ، او يرجع الخلق الى عالم الغيب ، وعالم الخفاء .

والتقارب عند غياب الحب او غياب العشق بين الذكورة والانوثة اقتراب اغتصابي بالضرورة وتنافري وسلبي . وهذا ما يتضح عبر النتائج البارزة في النتاج الابداعي وفي القيم الحديثة . فالشكل يغتصب المضمون والغرب يغتصب الشرق والجديد يغتصب القديم ، وهكذا تتحول الثنائية الى ثنائية عاقرة .

اما حين يقف قطب الشكل امام قطب المضمون كواحد يرى الى الآخر المعنى المكمل له . يتجه نحوه في جانبية معناه هو الخاص فيتحقق اولاً كذكورة او كأنوثة ، ويتحقق ثانياً . كحقيقة كلية .

انها علاقة العاشق بالمعشوق فبقدر ما يستقل الواحد عن الآخر . واحد كعاشق والآخر كمعشوق يتحد الاثنان في احادية العشق .

غياب هذه الأحادية التي تنفك فيها الثنائية لترجع واحدا . هو غياب الرؤيا التي نادت بها القيم الحديثة ، بديلا عن النبوة او بديلا عن الوحي الالهي . إلا ان استقلالية

الشكل الجامحة وسعيه الملتبس في الانفراد بالشهادة جعل من المضمون عرضا كما ان استقلالية المضمون الجامحة وسعيه الملتبس في الانفراد بالشاعرية جعل من الشكل مطية . وبالتالي فان الرؤيا اصبحت رؤيا اي صار الكل جزءاً والمطلق عرضاً فتعدد الشاعر نفسه اي تعدد الواحد وفي ذلك شرك في المصطلح القديم وتشتت وتناقض في المصطلح الحديث .

فحين اعطت القيم الحديثة للشكل امكانية التحرر وبالتالي التعدد ، ربطت تحرره بالرؤيا الواحدة التي يجيء الشاعر موحيا بها . فالقصد الابداعي من وراء القصيدة او العمل الفني ، يتجه في مراميه الجوهرية نحو هذه الرؤيا بالذات . اي نحو الفهم الكلي والادراك الشامل للانسان والوجود مجهولا وواضحا معاً . او نحو الشهادة للوحدة الخفية الحاملة للوجود السارية في مسامه المتجلية في اشكاله معاً على حد التصور العرفاني .

ولظن القيم الحديثة ان هذا الفهم الكلي لم يعد فهماً قادراً على احداث يقظة الادراك عند الانسان . اشارت الى ضرورة وحتمية تحرر الشكل من صورته القديمة نتيجة لبروز فهم كلي آخر .

الموقف الجديد من العالم ، من الانسان ، من الطبيعة . من الموت ، من الحب ، من الآخر ، هو الذي أغرى بابداع فني جديد ، وهو الذي اعطى لهذه الثورية الفنية شرعيتها لتحقق بذلك صحة التجلي الجديد ، اذا اخذنا بمبدأ : ان الحق واحد متعدد التجليات .

وفي اللحظة التي تغيب فيها هذه الرؤيا . او في اللحظة التي يكف فيها الابداع عن ذكرها ، والشهادة لها ، تنتصر الوسيلة والطريقة والشريعة اي ينتصر الحرف على الروح فيما كان القصد يرتسم لأخذ الشريعة والحقيقة معاً للوصول الى الانسان والروح .

لنذهب بعيداً في التأويل : فشاعر حديث بلا رؤيا كنبي بلا نبوةْ وامام بلا امامة وكنار بلا دفء . وهو حديث بلا حداثة وشعر بلا شاعرية . وحين نؤكد مرة جديدة قول : نعم للشاعر لا للشعر نكون نقصد الرؤيا كما كنا نقصد النار والوحي والنبوة بذكرنا للدفء والكلمة والنبي .

ان الذي يبرر لنا الاخذ بالثنائية مرة جديدة هو اعتبارها ثنائية سرابية ـ بمعنى انها ليست هدفا للابداع .

ففي الوقت الذي تظهر فيه كثنائية ندرك عبر تحققها كثلاثية . فاذا كان ثمة شكل وثمة مضمون وثمة غيب وثمة وجود فان اقنوما ثالثا يجيء بين الاثنين كعلة ، لهذة الثنائية وكنتيجة لحوارهما وعشقهما .. العلة هي الرؤيا ، وهي المعنى وهي المعطى ، وهي الوحي والنتيجة هي القصيدة والشعر والوجود .

فالثالث هو الصفر اذا كان الشكل واحداً والمضمون اثنين . والثالث هو نقطة الوسط حين يتم إلتقاء طرفي الخط في محيط ، يستقيم كدائرة يقدر ارتباطه بنقطة الوسط . والثالث هو جانبية الالتقاء بين الذكورة والانوثة المتجلية في الخلق .

فالشكل والمضمون بقدر ما هما عنصرين بارزين او علامتين واضحتين ، هما ايضاً قشرة سرعان ما تنزع وحجاب سرعان ما يرفع ،. حين يسطع نور الخفاء ، ويعلو نداء الولادة .

انها ثنائية المرآة بين الكثافة والجلاء فحين تستقيم المرآة ويحضر الوجه تلغي المرآة نفسها لتصبح هي الوجه . فحقيقة المرآة غيابها عن ذاتها وبقاؤها في الوجه كوجود واحد .

ومرة سمى الخالق خلقه مرآة وقف ازاءها ليتأمل وجهه فيها . ومنذ ذلك الحين كلما فاض الشوق لتذكر الوجه تتجه الابصار نحو الخلق نحو هذه المرآة التي نسي الخالق صورته فيها .

خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة *

يمنى العيد

في البحث عن نظام بنية الشعر

نحن اليوم ، كما أعتقد ، نملك قدراً جيداً من **المواصفات** التي تعرف بشعرنا العربي الحديث . في حوزتنا عدد محترم من الدراسات التي تفسر وتعلل هذه المواصفات بهدف تحديد دلالاتها وتركيزها **كمفاهيم** تميز هذا الشعر . من هذه المفاهيم أذكر مثلا مفهوم **الكلية**[١] للنص ومفهوم **الأيقاع الداخلي** . هذان المفهومان يجمع بينهما النظر إلى النص كبنية . ذلك اننا ، أكثر فأكثر ، لم يعد بامكاننا أن نفهم النص الشعري في حدود البيت فيه ، أو في حدود السطر او العبارة ... بل علينا ان ننظر فيه ككل بحيث نصل إلى **مكونات** أساسية فيه يساعدنا التقاطها على مقاربة إيحاءات الصورة او إيحاءات الصور الشعرية في النص : فأنا مثلا حين أقرأ هذا البيت **للمتنبي** :

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

أو

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أستطيع ان أفهمه وأشرحه كبيت مستقل ، وان كان فهمي يحتاج ، كي يتعمق ،

* اعتمدت لفظ « الشعر » للتعبير عن الشعر العربي السابق ولفظ « قصيدة » للتعبير عن نص شعري « حديث » على افتراض وجود الفارق او مقومات القصيدة في النص الشعري « الحديث »

(١) لعل مفهوم الكلية يفسر تعبير القصيدة أو مفهوم « القصيدة »

الى النظر في القصيدة كلها او في أدب المتنبي كله وربما في أدب المرحلة ... أستطيع أن أعثر على معنى مكتمل في البيت او شبه مكتمل ، معنى يمكنني ان أتوقف عنده او اكتفي به .

غير أني حين أقرأ هذه العبارة ، التي أختارها صدفة ، للشاعر بول شاوول من ديوانه الجديد « وجه يسقط ولا يصل » .

وجه صفاته الشمع
(ثم لا يسيل ولا يصل)

فأني لا أستطيع أن أفهم دلالتها إلا في نطاق النص ككل وربما في نطاق الديوان كله . وحين تصلني دلالتها تصلني ، لا كمعنى مكتمل بل كايحاء ينيره البعد الحجمي المهيمن في صياغة الصورة . وأقصد بالبعد الحجمي قدرة الشاعر على ان يجعلك ترى في الشيء أكثر من سطحه أو أن ترى عمقه وانت تنظر في سطحه ، ترى الفضاء في حدوده الأخرى ، ترى ما يجمع بين الوجه والشمع وما هو في الوقت نفسه ضده (لا يسيل والشمع يسيل) وترى ، في صورة اخرى ما هو تنوعه وتموجه الموائم له .

بذلك ترانا مدعوين ، حين ننظر في شعرنا الحديث ، للتعامل ، بشكل ملح ، مع فضاء النص أكثر مما مع جزئياته ، مع عالمه القائم في استقلاله في الأدب أكثر مما مع محيطه . هذا المحيط الذي غدا في النص الحديث حضوراً يذهب أكثر فأكثر في اتجاه الخفاء والسرية . أقول هذا وأنا أنظر إلى النص الشعري الحديث كواقع لا أتجاوزه إلى ما هو تعليله او تقويمه . وأنا إذ أشير إلى هذه المفاهيم لا يعنيني أن أتوقف عند ما يلج به البعض من آراء تصف هذه المفاهيم بالهجانة أو تتهمها بالتأثر بالفكر الغربي او الغريب ، ذلك أني أولا أنظر إلى صفة كونية للعلم ، وأني ثانياً أرى إلى أهمية هذه المفاهيم ، لا بذاتها ، بل من حيث تعاملها مع النص العربي ومن حيث قدرتها على أن تنتج فهماً له . المفهوم أداة مستقلة وعامة ومن ثم قابلة للتخصيص في نطاق موضوعها الذي تعمل عليه أو نعمل بها عليه .

غير أن الدراسات العربية التي تحاول تركيز بعض المفاهيم التي تميز شعرنا الحديث ما زالت ، على قيمتها ، أقرب إلى تقديم الرأي منها إلى البحث الشامل المدقق والذي تستند الاستنتاجات فيه إلى الرصد الكافي من حيث الشمولية والتنويع في اختيار النصوص ، وإلى التحليل المنهج .. والذي ينبني على أساس فكري تقعيدي بحيث يستطيع مثل هذا البحث ان يقدم معادلا نظرياً للمواصفات ، ولما هو في حدود التلمس

والفرضية والذي يبقى ، في حدوده هذه محتاجاً ، مهما صفا ورهف في الحس ، إلى البرهنة والعمل على النص نفسه . نحن بحاجة إلى نظرية في النقد متماسكة ومتكاملة نخول بها وفيها أن ننظر في شعرنا الحديث فنساهم في فهمه وفي تطوره وفي أن يصير الشعر الذي نطمح اليه والذي يقول ما نريد قوله .

هل يمكننا أن نطمح إلى إنتاج نظرية في النقد حديثة ؟ ربما نخول مثل هذا الطرح حين ندرجه في طموح أعم وأشمل ، في طموح يطال ثقافتنا في مختلف ميادين نشاطها ، وحين نرهن هذا الطموح بعمل جماعي شأن كل عمل علمي مهما اختلف مجال بحثه . العمل العلمي غدا امراً ضرورياً وهو يحتاج لأن تتوفر له مراكز الابحاث والتفرغ فتوظف له الجهود المتضافرة المتحررة من الصدام القبلي الهدمي الذي يطل برأسه في اكثر من نقاش ثقافي ، الجهود التي يحلو فيها التنافس فيثمر ويشوهها التناحر فيدمر . ذلك أن النقاش علامة صحية في تطور الفكر ولكن غالباً ما يتحول إلى ظاهرة مرضية تعيق تطور فكرنا .

لا يمكننا أن ندعي تملك نظرية في النقد حديثة ما لم ينتج بحثنا النقدي ، الذي يتخذ موضوعاً له النص الأدبي ، **مفاهيم** علمية بمقدورها أن تكشف **نظام بنية القصيدة** العربية الحديثة . أقول الحديثة بمعنى أولي وفي حدود مبدئية تفترض اختلاف القصيدة الحديثة في بنيتها ونسقها عن بنية الشعر السابق عليها ونسقه ، أو عن الشعر في زمنه الماضي الذي لم يعد زمننا رغم حضوره فينا .

سؤال يبقى مطروحاً : ما هو نظام القصيدة العربية الحديثة ؟ كيف يتحدد هذا النظام ؟ بأي منطق ينهض ويتحرك ؟ ما هي عناصره ؟ ما هي انساق العلاقات التي تتماسك بها هذه العناصر لتشكل الكل او البنية ؟ ما هو النسق الذي تتميز به وتتمايز كقصيدة مختلفة ؟ ما دور الفكر الحاضر فيها في تحديد هذا النسق ؟...

عناصر من النظام درسها النقاد العرب ...

قد يعترض البعض على استعمال كلمة نظام للقصيدة . ويرى اننا لا نستطيع الكلام على نظام بالنسبة للنص الشعري . ولكني أُذكِّرُ هذا البعض بأبحاث النقاد العرب في العصور العباسية التي تناولوا فيها بعض عناصر نظام الشعر العربي بالبحث . أشير في هذا الصدد إلى ما قدمه الخليل بن أحمد الفراهيدي من معرفة علمية

وبدقيقة بهوية . **عنصر الموسيقى** : ان مفهوم البحر الشعري يوضح مصدرا هاما لتوليد الموسيقى في الشعر ولعل التفعيلة كبنية ايقاعية ، تنتظم فيها الحركة والسكون وفقاً لترتيب محدد ومتنوع في تحدده ، تؤلف جزءاً أساسياً من اجزاء هذا العنصر – نقول جزءاً لان العنصر ليس بسيطاً ، بل يمكنه ان يكون ، بدوره ، بنية لها أيضاً أجزاؤها او عناصرها . وهو بذلك بنية ضمن بنية أوسع – . كما أن تشكيل التفعيلات على هذا النحو او ذاك (أي على هذا البحر او ذاك) ، ثم اعتماد نظام الشطرين الكاملين او المجزوءين، ثم الالتزام بوحدة القافية والروي ، يضاف الى ذلك التموجات النظمية التي تولدها في البحر الواحد الجوازات من ناحية واختيار المفردات المعجمية ، من ناحية ثانية ، وفقاً لذائقة سمعية تتوخى أصواتاً بهذا الجرس او ذاك وعلى هذا النحو او ذاك[٢] . . كل ذلك ، أو بعضه مما هو بمثابة اجزاء تكون هذا العنصر الموسيقى ، شكل مادة لدراسات وافية وهامة خلفها لنا النقاد العرب .

كما أشير في هذا الصدد نفسه إلى ما قدمه النقاد العرب من معرفة بهوية عنصر آخر من عناصر النظام الذي ينهض به الشعر . هذا العنصر هو **الصورة** من حيث تركيبها المجازي القائم بالتشبيه او بالاستعارة على حد مفهومي صيغ في بندين من بنود العمود الشعري العربي الثمانية : بند رابع يقول ، وحسب ما جاء في مقدمة المرزباني لشرح حماسة أبي تمام ، بـ « المقاربة في التشبيه » ، وبند سادس يقول بـ « مناسبة المستعار منه للمستعار له » . استناداً الى هذين البندين يمكننا القول ان شعرية الصورة ، في النظرة النقدية العربية السابقة ، تشترط قرب المسافة بين طرفي التشبيه او الاستعارة ، مما يفترض عدداً محدوداً من المستويات الايحائية بين هذين الطرفين او مما يفترض نزوعاً نحو عدد محدود من هذه المستويات . وهذا يعني بالنتيجة :

– أن النقد العربي السابق لم يجوز للتعبير الأدبي ، كمستوى مستقل ، ان ينحاز كثيراً ، في استقلاله هذا ، عن مستوى الواقع الاجتماعي الذي يقوله او عن مستوى موضوعة في حضوره في هذا الواقع .

– محدودية الفضاء الناهض بين زمن النص كلغة وبين زمن هذا الذي تقوله اللغة

---

(٢) حين نترك للذائقة السمعية مجالا للاختيار لا نغفل الحدود التي تحكم مثل هذا الاختيار والتي هي المجال الثقافي في تاريخيته ، الحقل الدلالي المحدد للنص كما لا نغفل عدد المفردات نفسها كحدود تتحكم بالاختيار هذا

ـ محدودية الفضاء الذي يمكن ان ينهض بين النص في زمنه من جهة وبين القراءة في زمنها من جهة ثانية .

ـ توخي سرعة وصول دلالة النص ، في شروطها السابقة ، الى القارىء .

على أن هذه الاستنتاجات تبقى قابلة للبحث والتدقيق ، وقد تشكل حنيئذ أساساً لتفسير الطابع الوصفي الغالب في الصورة الشعرية .

الموسيقى والصورة عنصران هامان في بنية النص الشعري تناولهما النقد العربي ، السابق على نقدنا المعاصر ، بالدراسة وأنتج مفهومين واضحين لهما ، الا ان هذا النقد أهمل عنصراً ثالثاً يشكل ، في نظرنا ، مع العنصرين السابقين العناصر الرئيسة في بنية النص الشعري . هذا العنصر هو **الرؤية** . عوضاً عن ذلك ، ومن منطلقات الفكر الثنائي ، ركز النقاد والأدباء العرب الذين بحثوا في الادب (أمثال الجاحظ) على مقولة اللفظ والمعنى وظلوا غالباً يضعون النص على مستويين كأنهما بنيتين : مستوى اللفظ ، التركيب او الشكل ، حسب التعبير المعاصر ، ومستوى المعنى ، الموضوع او المضمون حسب هذا التعبير المعاصر . في المعنى رأوا عنصراً هاماً ، جادلوا عميقاً وطويلاً حول علاقته بعنصر آخر هو اللفظ . ولئن بقي جدلهم يراوح في نطاق الثنائية ليؤكد أولية مستوى على آخر ، فان ناقداً فذاً هو عبد القاهر الجرجاني استطاع ان يتجاوز حدود هذه الثنائية لينظر في « النظم » او التركيب من حيث قدرته على توليد النسق المميز للاثر الأدبي . لقد نظر الجرجاني إلى عضوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورأى ان اللفظ هو ضرورة المعنى ومن ثم عمل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات .

عناصر من النظام درسها النقد العربي السابق . درسها في استقلالها . لم يتطرق ، ولم يكن له أن يتطرق بحكم شروطه ، الى العلاقات في ما بين هذه العناصر فينظر في النظام . ذلك أن النظام ليس معادلا للعناصر ولا لمجموعها ولا لحضورها فيه . النظام هو ما يحكم حركة هذه العناصر في ما بينها وهو زمن هذه الحركة . النظر فيه هو النظر في انساق هذه العلاقات وفي ما يجعلها تنتج ، في حركتها هذه ، نسقها ودلالاتها . ومن ثم هو النظر في تناغم العناصر او تنافرها . او هو النظر في هذا الفضاء الذي تتماسك فيه العلاقات وتستريح لحركتها فتكرر النظام وتكرسه وبالتالي تجعل منه نمطاً مستمراً يتمايز في المراحل التاريخية ويبقى ، يتمايز في القصائد ويبقى ، يستمر قادراً على مقاومة التفكك واستعادة آليته .

ذلك أن التفكك غالباً ما يطال عنصراً من عناصر البنية لا البنية . وهو بذلك لا يهدم النظام الذي سرعان ما يستقبل البديل المتلائم مع العناصر الأخرى في البنية فيتجاوز الخلخلة التي يحدثها انهدام العنصر وتستعيد العلاقات توازن حركتها.هكذا يبقى النظام ، في نسقيته الخاصة ، قابلا للتمايز ، قادراً ، بالملاءمة ، على أن يكون ولمدى طويل موْروثاً .

تفكك العناصر وولادتها الجديدة

ليس قصدنا الكلام على نظام الشعر العربي السابق ولا حتى البحث مجدداً في عناصره ، بل القصد هو القبول بوجود نظام له ، او جعل مفهوم النظام للشعر مفهوماً مقبولا ، والقصد أيضا واولاً هو البحث عن نظام القصيدة العربية الحديثة في اختلافه او في ما هو مختلف فيه ، وقد يضطرنا هذا القصد الأولي ان نرتد بالبحث ، الى الشعر السابق للنظر في هوية نظامه وفي خصائص عناصره .

١ ـ الموسيقى والايقاع الداخلي

نبدأ متسائلين : هل القصيدة العربية الحديثة بعامة وقصيدة النثر بخاصة ما زالت تحتفظ بعنصر الموسيقى نفسه الذي عرفته القصيدة العربية السابقة ؟ نردد تعبير **الايقاع الداخلي** ، فهل يمكن ان يشكل الايقاع الداخلي عنصراً موسيقياً بديلا او جزءاً من اجزاء العنصر الموسيقى ؟ وبالتالي ما هي الأجزاء الأخرى لهذا العنصر ؟ وهل تكوّن بنيتها عنصراً جديداً ؟

لست بحاجة إلى تكرار ما يعرفه الجميع وإلى ما يعود تاريخه الواضح الى الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب والى من معهما من شعراء المرحلة والى من تلاهم .. أي إلى مسألة اعتماد التفعيلة الواحدة وتحرير التشكيل من نمطه السابق المحكوم « بسيمترية » الايقاع ، وترك شأن هذا التشكيل الى ذائقة الشاعر النغمية .. لست بحاجة إلى الكلام مجدداً عن هذه المسألة فتفاصيلها متوفرة ومعروفة . ولكني اود ان أنبه الى أن هذا كان بمثابة اول خطوة تعمل تهديماً في العنصر الموسيقى ، لا من حيث المبدأ ولا ككل ، بل من حيث نمطيته الموروثة ، وكان هذا بمثابة دعوة للبحث عن نمطية بديلة ، مهما ادعت التحرر والتنوع تبقى نزوعاً نحو ما يحددها .

كما أني أود أن أقول أن العنصر الموسيقي لا يقتصر على هذا الجزء ، الذي هو هام ، فيه . ما يولِّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها ، بل اجزاء اخرى تبدو اكثر اهمية بالنسبة لقصيدة النثر منها لقصيدة التفعيلة بحكم تخلي الاولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الاجزاء الاخرى وربما شحن جزء من اجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كانها مولدة به . من هذه الاجزاء الذي يجري توقيع الموسيقى بها انكر :

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع .
- التكرار وفق اشكال موظفة لتأدية دلالتها .
- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد .
- التوقيع على جرس بعض الالفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها ...

إن العمل على هذه الاجزاء لتوليد الموسيقى يتسم بطابع تقني ، وان تحققه مادي صادر في غالبيته ، عن اللغة كتلفظ صائت . وهو ، في اجزائه العدة ، لا بد وان ينزع نحو دلالة ما ، أو أن يوظف في اتجاه توليد تناسق مع بقية عناصر القصيدة مما يولد دلالاتها أو ايحاءاتها المميزة وإلا فقد هذا العمل الكثير من جماليته .
والعمل على هذه الاجزاء ، بما فيها الجزء المتعلق بالتفعيلة . يعتمد الموروث ، لا يهدمه بل يطوره ، ينطلق من أسس له ليكون المختلف عنه ... وتفصيل ذلك مهم ، وربما كان لي عودة اليه في بحث آخر ، ذلك ان النظر في **مقدار توافر هذه الاجزاء ونسب كثافتها وايلاء بعضها أهمية دون البعض الآخر**[٣] ، موضوع لا يخلو من فائدة . والبحث يحبل دائماً بالمجهول ويغري بالمغامرة .

ما يستوقفني هنا ليس النظر في هذه الاجزاء من العنصر الموسيقى في القصيدة العربية الحديثة ، على أهميتها ، بل هذا الذي نسميه « **الايقاع الداخلي** » والذي يبدو مصدراً للموسيقى تتوفر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها ، او كأنَّ « الايقاع الداخلي » جزء اولي وهام من عنصر الموسيقى فيها .

ماذا نعني بالايقاع الداخلي ؟ كيف يتولد ؟ ما هو شكل حضوره في النص ؟ او ما هي مقومات حضوره وما هي مؤشرات هذا الحضور ؟ كيف يمكن للقارىء ان يلامس

---

(٣) نؤكد على مقدار التوافر ونسبة الكثافة لان هذه الاجزاء معروفة الاستعمال في الشعر العربي السابق .

هذا الايقاع او أن يتواصل معه ؟ هل لبروز هذا الجزء في العنصر الموسيقي علاقة بهوية بنية القصيدة الحديثة اي هل ان للقصيدة الحديثة نسقاً من البنية جديداً يؤثر في إبراز هذا الجزء وفي ايلائه هذه الأهمية ؟..

جواباً ، لا أدعي فيه أن أطال كل هذه الاسئلة ، أحاول مقاربة تمهد لمزيد من البحث ، أستكشف مدخلا للبحث في النص الشعري الحديث ، في خصوصيته ، إن كان له مثل هذه الخصوصية ، في ما يميزه ، إن كان مميزاً ، في ما يقوله في المرحلة ، إن كان يقول شيئاً الخ ...

في هذه المقاربة انطلق من النص وأرى أن **الايقاع الداخلي قائم فيه في حركة مكوناته** . صحيح ان لكل نص مكوناته الأساسية . أي دعائمه او ما تنهض به بنيته ، وما هو جذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النص ويخلق حقلها الذي فيه تنمو وفيه تتحرك ... غير أن القصيدة الحديثة ، كما يبدو لي ، **تركز** ايقاعها على حركة هذه المكونات ، يتكثف الايقاع هنا ، في حركة النمو ، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات . ويلف الايقاع هذا النسيج ، يسور فضاء النص ، يدوره ونلك حين يتخذ الايقاع شكل التوتر المتجول في النص ككل ، والذاهب في اكثر من اتجاه او المتداخل في حقول دلالات النص كلها . حقول الدلالات لم تعد في النص الحديث منضدة ومفروزة على قاعدة الموضوع المشترك ، بل هي متداخلة ، متشابكة بحيث يبدو النص كلا معقداً وبالتالي غامضاً . بنية النص لم تعد بنية الأفكار المتوالية والمحافظة ، في تواليها المترابط ، على حدود بينها نسبية وواضحة[٤] . بل غدت بنية الافكار التي تمارس الاعتداء المستمر وهدم الحدود واسقاط الوضوح النسبي بينها .. تسري الدلالات في النص ، تغور وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثاً عنها .. هكذا حين نقرأ عبارة او مقطعاً تصلنا الدلالة ولا تصلنا . تصلنا لأنها حاضرة ، ولا تصلنا لأن حضورها يسري ، يغور ، يغيب .. وعلينا أن نراه في غيابه او في إسرائه ، في الظلمة التي تغيبه .

هكذا ايضاً تصير قراءة عبارة في النص هي ، وكي تصل إلينا ، قراءة النص كله . وقد يفسر ذلك ارتباط مفهوم **الايقاع الداخلي** بمفهوم **الكلية** للنص ، بحيث يستدعي واحدهما الآخر ويوجبه وبحيث يشكلان معاً نسق النص الحديث .

---

(٤) نذكر بالمثل الذي اوردنا في بداية هذه الدراسة .

نموذج توضيحي

لننظر في هذا الذي قلناه في ضوء نص نختاره هو قصيدة « النار والجليد » للشاعر محمد الماغوط (من ديوانه غرفة بملايين الجدران) ، علماً بان هناك نصوصاً عدة يمكن اختيارها موضوعاً لهذه النظرة .

تتحرك قصيدة « النار والجليد » على مستويين :

مستوى اول : وهو يشغل حيزاً ضئيلا في القصيدة ويوحي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة ... ونتلمسه في الوحدات التركيبية وفي المفردات التالية :

« أيها الغبار الملكي ترجل » (السلطة والفروسية) .
« أفكر أحياناً بالنصر ... بالابطال العظام » .
« زهرة على المائدة » (يضيء دلالتها « زهرة على القبر ») .
« الخبز » (بمعنى الشبع وضد الجوع الذي تضيئه لفظة « التنك ») .
« النهد » . (بمعنى الحب الموحي بالحياة ضد الهدم الذي تضيئه لفظة « المطرقة ») .

هذه الوحدات التركيبية وهذه المفردات المعجمية تشير ، حسب مجيئها في القصيدة ، إلى موقع في صراع ساحته الحرب ، وتلتقي في حقل دلالي تتوزعه القصيدة ، او في حقل دلالي هو ، على عدم غزارته ، منتشر وغير محصور في مقطع او في قسم من القصيدة . ذلك ان التوزع لا يعني بالضرورة وفرة المادة الموزعة .

مستوى ثان : وهو يشغل الحيز الاوسع من القصيدة ويوحي بعالم الحرمان والجوع والدموع والدماء والموت والبؤس واليأس الذي يغزو الشاعر ويسكنه . نتلمسه في معظم وحدات النص التركيبية كما في مفرداته . مثل :

« ايتها الدموع المسترسلة على الكتف » .
« سأصف لك قوافل الريح والرصاص » .
« ولكني ظمآن
آكاد أسقط في كل لحظة »
« وفوق ظهري سنم من الدموع » .
« ثمة جوع منسي »
« ثمة أثداء منسية في صدورنا » .

« ... أكره السل » .

« ... أكره الطاعون » .

« الهزيمة » . « القبر » . « التنك » ...

« الطيور الملطخة بالدم » .

« الجثث والأظافر المدماة » .

تلتقي هذه الوحدات والمفردات في حقل دلالي متسع ومهيمن في القصيدة ، ويمكن فرز محاور عدة لدلالات متنوعة في هذا الحقل . ولكن هذه المحاور متمركزة وموظفة لتوليد هذا الحقل . ممكن مثلا فرز محور للفقر وثاني للانكسار وثالث للرذيلة ...

في النظر في هذين المستويين وفي حركتهما في القصيدة نلاحظ أن المستوى الأول يتقدم كحالة مرتبطة بالمستوى الثاني بعلاقة تناقض مبدئي فعالم الراحة مناقض لعالم الحرمان ... غير ان المستوى الثاني بطابعه المهيمن يحتوي المستوى الأول ، يكسره ، يمنع عليه استقلاله حتى في سبيل إقامة علاقة تناقض معه داخل القصيدة من موقع الاستقلال هذا ، او في سبيل توليد فعل صراعي بين حركة كل من المستويين . بديل ذلك نلاحظ ان المستوى الثاني يقيم مع المستوى الاول **علاقة احتواء** مما يجعل المستوى الاول يغور فيه . « فالغبار الملكي يترجل » ولكن عن ماذا ؟ « عن دفاتري الكئيبة » (لا يترجل الغبار الملكي عن الارض مثلا) . يسقط الايحاء بالملوكية كقوة ، بها كعالم فيه الفارس والفرس والركض ... تتبدد خصوصية الملكي كما هي في المألوف من مخيلتنا . تنهار من عالمها ولا يعود الملكي ملكيا .

« الوردة » التي هي في القصيدة « وردة الجليد والغبار » تفقد سمتها المميزة والمعروفة ، يسقط عطرها وشذاها ، ويوحي جليدها ، الذي تتميز به في القصيدة ، بالموت . « الابطال العظام » لا يوحون بما **عليهم** ان يوحوا به ، بهذا الذي نتوقع او نألف ، بل هم وفي عالم القصيدة او في عالم مستواها المهيمن « يرفعون سراويلهم وراء الاسيجة » و« يتثاءبون في دورات المياه » ، انهم يمارسون الفعل اليومي العادي ويبدون مبتذلين او يمكن ان يوحوا بهذا وبذلك تسقط بطولتهم ، تغيب القوة في التثاؤب وأين ؟ في دورات المياه ! .

هكذا تهبط القصيدة بحركة المستوى الاول من ايحاءاتها الى ايحاءات المستوى الثاني وتشركها في العادي فيه . تحملها على أن توحي بما هو نقيضها : باللارائحة بدل الرائحة ، بالعادي بدل العظيم وبالموت بدل التألق والحياة .. يطوع المستوى الثاني

دلالات المستوى الاول ، ويشدها في اتجاه دلالات حقله الواسع ، وهو في ذلك يبدو مولداً لها . كأنه مصهر للمرئي ، للذي يراه الناس في عالم الواقع الاجتماعي ، يذوبه في حوض بصيرته ويخلقه من جديد .

بذلك يتولد النغم الدرامي في القصيدة ، يتولد في عملية التحويل الشعرية . كيف ؟ . نقول اذا كان المستوى الثاني (الجوع . الفقر ...) هو في الواقع الاجتماعي وليد هيمنة المستوى الاول (السلطة . القوة ...) ، فان التوليد في القصيدة يصير معكوساً : يهدم المستوى الثاني (الجوع ، الفقر ...) دلالات المستوى الاول السلطة القوة ــ من حيث هي دلالاتٌ ترتبط بالواقع الاجتماعي او برؤيانا المألوفة له ــ يعيد خلقها بما يجعلها تندرج في عالمه او في الموت فيه لتجد في اعادة خلقها شعريتها الخاصة والمميزة لها(٥) .

إن طبيعة العلاقة بين حركة كل من المستويين في القصيدة ، بل إن توتر حركة المستوى الثاني كحركة احتواء وهدم وتوليد يتحدد كايقاع القصيدة الداخلي . الايقاع الداخلي هو حركة توليد جديد داخل النص لما هو خارجه ، وهو جزء هام من عنصر الموسيقى جزء لا يلغي اجزاء اخرى ، من هذا العنصر . الأجزاء الاخرى يمكن البحث عنها في انواع من الموازنات ومن التقطيع و في تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق انساق مختلفة . كما يمكن البحث عنها في فنون عدة تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتاً نسمعه عند القراءة او توتراً معيناً نحسه ، وتراه بصيرتنا . ولكن ليس البحث عن هذه الاجزاء الاخرى هدفنا هنا .

إن أهمية الايقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقى في القصيدة الحديثة . جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً **إن الايقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة .**

---

(٥) نلفت النظر إلى أن طابع الاحباط واليأس الذي هو طابع مسيطر في عالم الماغوط الشعري ليس مرده في نظرنا ، حضور عالم الفقر او انعكاس واقع الفقراء والبائسين في شعره ، أي ليس مرده الصورة الشعرية المعبرة عن هذا العالم ، بل حركة الاحتواء التنويبي بين هذين المستويين في شعره بما يجعل المستوى الثاني فيها (الفقر والجوع ...) أشبه بمستنقع او بحوض ماء ساكن يغور فيه كل حضور آخر ، بدل ان تكون الحركة بين هذين المستويين ، كما هي في تاريخيتها ، صراعية .

٢ ـ الصورة : أ ـ تعدد المستويات .

ننتقل الآن الى عنصر آخر من عناصر النص الشعري هو الصورة كتركيب مجازي نسأل : هل أن هذا العنصر هو في القصيدة العربية الحديثة شأنه في الشعر العربي السابق ؟ نردد اليوم ، وفي صدر الكلام على هذه الصورة ، تعابير : الصدمة اللغوية . غموض الصورة . كثافة التعبير . الصورة المشحونة ...

أحاول ان أقارب الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة انطلاقاً من هذا الاحساس بأن التركيب الصورة يقوم في القصيدة الحديثة في حدود **مغايرة** . في حدود تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر او اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية او سمة جديدة له .

حين نذهب في هذا الاتجاه يمكننا ن نرسي افتراضنا السابق على ما نراه من خروج التركيب الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود **العمود** الشعري العربي السابق . أي الخروج على « **المقاربة** » في التشبيه وعلى « **مناسبة** » المستعار منه للمستعار له ، بحيث يمكننا القول أن لا **مقاربة** ولا **مناسبة** في التركيب الصورة في القصيدة الحديثة ، أو أن لا **مقاربة** ولا **مناسبة** سهلة الأدراك لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه او الاستعارة .

أقول لا **مقاربة** ولا **مناسبة** وأنا أعني عدداً أو بعضاً من نصوص شعرنا الحديث المتسم بمجانية التشكيل اللغوي والذي تنهض فيه الصورة تركيباً خاوياً ، تركيباً في الفراغ ومجرد قرقعة . وأقول لا **مقاربة** ولا **مناسبة** سهلة الأدراك وأنا اعني قصائد أخرى يختزن فيها التركيب الصورة ، في خروجه على هذين البندين من عمود الشعر العربي ، مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً دائرياً واسعاً ، لا تواليا ، يطال في اتساعه عالماً غنياً، عالماً من الذاكرات والرؤى والاحاسيس المتداخلة ، المعقدة في تداخلها ، والغنية في تعقدها ، والملامسة في هذا التداخل والتعقد والغنى واقعنا الاجتماعي في تعقده وتداخله وغناه .

في تعدد المستويات لا تعود **المقاربة** هي هذه التي نص عليها عمود الشعر العربي ، لا تعود المقاربة مقاربة بين طرفي المشبه والمشبه به ، بل تصبح شيئاً آخر ، انها مقاربة بين عالمين : عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي . المقاربة بين

هذين العالمين تأتي على حد مرهف ، حد فضائي مجدول ومتفجر بالايحاء .

آخذ مثلا بسيطاً لأساهم في توضيح ما أعنيه . عبارة مؤلفة من مفردتين تلتقطهما ذاكرتي من إحدى قصائد الشاعر محمود درويش العبارة هي : « دمي المعلب » . التعبير هنا يعتمد الاستعارة في معناها الواسع والعام . الشاعر يستعير التعليب للدم . ولكن لا مناسبة ملموسة بين المستعار منه وهو هذا الموجود في العلب او المعلب ، والذي لا نعلم ما هو ، وبين المستعار له . المستعار له هو الدم ولكن ما هو المستعار منه ؟ ان ما يمكن تعليبه هو كثير ومتنوع . ومن ثم فنحن لا نعلم ما هي علاقة الدم – في « دمي المعلب » – بهذا المعلب ؟ وهل العلاقة الاستعارية هي علاقة بينهما أم هي بين الدم وبين عملية التعليب نفسها ؟ من الصعب ان نرى الى هذه العلاقة مباشرة . لذلك يجد القارىء نفسه أمام سؤال قد يبقى طويلا مطروحاً حول دلالة صورة الدم المعلب .

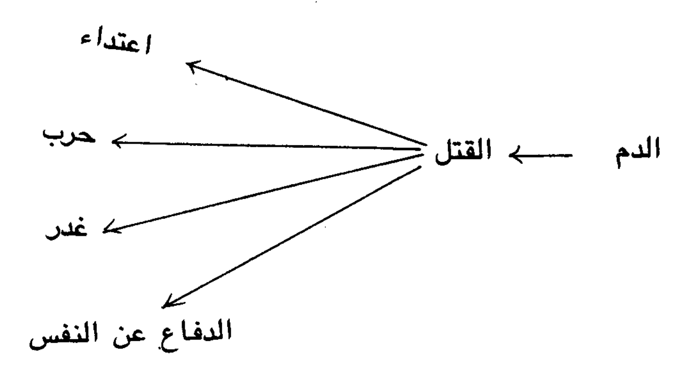
أضف أن التركيب « دمي المعلب » يفيد الوصف . المعلب صفة والدم موصوف بما يعني ان فعل التعليب وقع عليه اي صار – هذا الفعل – امراً واقعاً ، فعلا حصل او حدث ، مما يوهم بحقيقته ، فما حصل يوحي بالحقيقة ويولد القناعة . في هذا الايحاء الذي له وقع القناعة تسقط خصوصية الاستعارة كتعبير مجازي وظيفته اساساً الايحاء بصفة ما مع الحرص على ابقاء المسافة بين طرفي الاستعارة ومن ثم على الابقاء على الاختلاف بينهما . حين نقول مثلا قدحت عيناه ، شرراً . نستعير الشرر من النار للعينين . نوحي بان نظرته لها صفة الشرر ولكن نبقي على المسافة بين العينين كطرف في الاستعارة وبين النار كطرف آخر ومن ثم نبقي على الفارق بينهما ، وبذلك يبقى للتعبير طابع المجاز . ولكن الأمر ليس كذلك في « دمي المعلب » حيث العلاقة بين الدم وبين هذا الذي يعلب عادة بعيدة . فالنار في المثل الاول هي التي تعطي الشرر وهي حضور قريب . ولكن هذا الذي يعلب متعدد وهو في تعدده بعيد وهذا ما يجعل العلاقة بينه وبين الدم بعيدة حتى كأن لا مجاز في هذا التركيب الصورة او كأن لا استعارة بل كأن الدم واحد من هذا العديد الذي يعلب وكأن الشاعر ، في غياب العلاقة بين الدم وما يعلب ، يقصد الدم بالتعليب ويعنيه مباشرة .

في هذا التركيب الوصفي (دمي المعلب) والذي يفترض سياق جملة اسمية تخبر عن شيء ، تغيب علاقة الاستعارة ، تغيب علاقة المستعار منه بالمستعار له ، يغيب مكان هذه العلاقة كوجه للاستعارة ، ونرى بديلا لها مستويات لدلالة تتولد في اتساع

دائري . مستويات يستدعي بعضها البعض الآخر ويوحي به . الاستدعاء هذا محكوم بمنطق تلتقي عنده دلالات القصيدة كلها وينهض به حقل الدلالات فيها خالقا عالمها .

بالامكان رصد مستويات هذا التركيب بشكل موجز على النحو التالي :

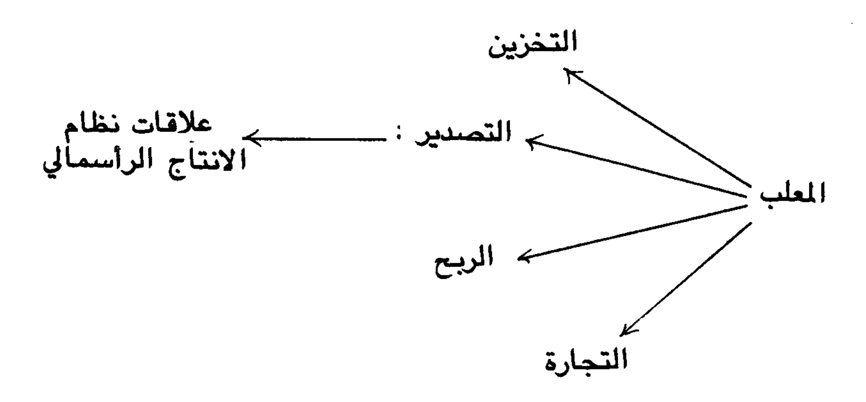
المفردة الاولى في التركيب : الدم توحي بالقتل . والقتل يستدعي اسبابه وظروفه . هكذا نرسم الشكل التالي محتفظين بامكانية توسيعه :



على ان هذه الاحتمالات ، التي توحي بها المفردة الاولى في التركيب ، هي ما نراه في الوهلة الاولى ، وحين ننظر فقط في المفردة وحدها ، ولكن حين ننظر في التركيب ننتبه ان الدم هنا ليس تماماً دم القتل . فدم القتل من الصعب تعليبه لأنه يهدر . الدم المعلب دم يفترض حرصاً عليه (وإن كنا نحصل عليه عن طريق القتل . ولكن لا بد من قتل فيه حرص على الدم . كيف ؟ في الجواب يصير للقتل دلالة جديدة او يضاف لمعنى القتل معنى جديد) . الحرص هذا هدفه الحصول على أكبر كمية ممكنه من الدم وإلا يفقد التعليب اهميته . أو ضرورة وجوده . لذلك يمكن ان تولد الايحاءات التالية : أخذ الدم عن طريق السحب.عن طريق الامتصاص - تفريغ جسد الانسان من دمه ... هكذا تبرز صورة بشعة للقتل . صورة الجسد الانسان المسحوب منه دمه . ولكن المسألة ليست مسألة بشاعة وقبح بل مسألة دلالة تفيد بان الموت لم يعد بحد ذاته هو المقصود في الصورة ، لم يعد هو الذي يحتل الأهمية الاولى ، بل معناه او **علاقة القاتل بالمقتول** التي تختزن معاني لاكثر من فعل انها علاقة إنسان يقتل (فتح الياء) بأنسان يقتل

(ضم الياء) . نصل إلى هذه النتيجة في نطاق التركيب وليس في نطاق المفردة . نتابع ايحاءات المفردة الثانية في نطاق التركيب ايضاً :

الدم يذهب في اتجاه التعليب . التعليب هو حفظ الدم ، تخزينه . الحفظ والتخزين يستهدفان التصدير،التصدير يوحي بالتجارة ، التجارة بالربح . الربح فعل يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية للنظام الرأسمالي :



حين نقرأ هذا التركيب الصورة في القصيدة وحين نقرؤها فيه وحين نعلم ان « دمي » ، دمي المتكلم ، هو دم الانسان الفلسطيني تشع الدلالات ، تتماسك في فضائها الواسع الذي تتراءى فيه حرب فلسطين ومعركة الوطن . والقتل كموقع في صراع والموت كموقع آخر في صراع يواجه القتل . نرى الى القتل في علاقته بالتعليب ونرى إلى الدم المعلب في إطار موت يواجه عدداً له هوية سياسية اقتصادية ايديولوجية وتصبح كلمة القتل بمعنى الضحية في التعبير المألوف عن الحروب عامة وغامضة وسطحية . ويصير تعبير دمي المعلب صورة للقتل اكثر عمقاً وأكثر وضوحاً لأنها اوسع دلالة واغنى .

إن تعبير الدم المعلب هو صورة شعرية تتنفس رائحة العصر ونكهة واقع اجتماعي نعيشه .

٣ ـ الصورة :
ب ـ الداخلي والخارجي

في صدد الكلام على الصورة في القصيدة الحديثة يمكننا أيضاً ان نشير إلى خاصية اخرى تتحدد فيها الصورة كصورة **الداخلي** مقابل **الخارجي** او الصورة البصيرة ، الذهني ، المجرد ، مقابل المشاهد (بفتح ما قبل الآخر) ، العيني ، الحسي ...

كمثال على ذلك أقارن بين :

مقطع من قصيدة للشاعر نزار قباني يقول فيه : (الاعمال الشعرية الكاملة جزء أول ص ١٥ منشورات نزار قباني . ورقة إلى القارىء) .

« كميس الهوادج .. شرقية
ترش على الشمس حلو الحدا
كدندنة البدو فوق سرير
من الرمل ، ينشف فيه الندا »

ومقطع من قصيدة للشاعر انسي الحاج يقول فيه : (مجلة شعر ربيع ١٩٦٠ ص ٢٥ . ترتيلة مبعثرة) .

«..لن أسميك اسماً موسيقياً ولن أتبرع لك بمفاجأة .. أنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني
مجده انني جائزة باسمك
ما معنى الرمز ؟ فم في الماء
ولكن فم أصلع واعمالي مخترقة وبلا هدف
الرمز غيب
وسرتك تغيب العالم كدوار الماء
الرمز قوة ووهجك كسل مسلح
وأنا جرثومة مدللة بين نهديك » .

يمكننا ان نلاحظ ان الاستعارات التي بها يتكون التركيب الصورة تعتمد في المقطع الاول اطرافاً حسية مثل : الهوادج . الشمس . دندنة . الرمل ... وتعتمد في المقطع الثاني اطرافاً ذهنية او مجردة او تعتمد اطرافاً حسية ولكنها تولد في معظمها دلالات مطلقة وعبثية مثل : الهذيان . التبرع بالمفاجأة . فم في الماء (فم طرف حسي وكذلك الماء ولكنهما يولدان دلالة غير حسية) . فم أصلع ...

دون أن نتوقف في هذه المقارنة عند مؤدى تقويمي نقول أن الصورة في المقطع الاول تحيل إلى العالم الخارجي وهي في المقطع الثاني تحيل إلى عالم داخلي ..

هكذا وفي ضوء ما تقدم نرى ان عنصرين من عناصر النص الشعري السابق تعرضا لعملية تفكيك وتهديم والى استبدال اجزاء في هذه العناصر باجزاء جديدة او مختلفة او إلى تغيير مواقع الهيمنة بينها . فالايقاع الداخلي مهيمن في القصيدة الحديثة (إن القول بأنه جزء جديد يحتاج إلى مزيد من البحث) . في حين أن عنصر الموسيقى في الشعر السابق اعتمد اجزاء مولدة تقنياً ومادياً وركز عليها ، وهذا ما وسمها بالخارجية .

إن التغيير الذي حاولنا الاشارة إليه في عنصرين من عناصر النص الشعري الحديث يخولنا ان نتساءل حول إمكانية ولادة نظام جديد للقصيدة الحديثة ، نظام قد يحمل اجزاء من عناصر النظام السابق ، يحمل هذه الاجزاء منه لأنّه يتأسس عليه وينطلق منه . إن الكلام على مثل هذا النظام امر مشروع ولكنه يحتاج إلى البحث والتدقيق والمعاينة ، كما يحتاج إلى تناول عنصر آخر بالبحث هو عنصر الرؤية . غير ان البحث في عنصر الرؤية يستوجب بحثاً آخر له مستواه وله مجاله (نأمل ان نتابعه في مناسبة اخرى)

ولادة الجمالي ؟

في ختام هذه الطروحات العريضة ، اقصد غير المفصلة وغير الدقيقة ارى أن ولادة نظام جديد هي أيضاً ولادة جديدة للجمالي فيه . كيف هو هذا الجمالي في القصيدة الحديثة ؟ اين نتلمسه ؟ او أين هي مكامن ولادته ؟

في نقطة اولى ربما أمكننا أن نرى إلى هذا الجمالي في حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة في ما بينها ، ومن حيث ان هذه العناصر تنسج في حركتها أنساقاً من العلاقات المتنوعة . الجمالي مكمنه النسيج وقدرة العناصر على توليده نسقاً متميزاً ينهض بالبنية ويصل بها الى نمذجة النظام والى وضعه على مستواه الصافي ، الشفاف حتى الخفاء واللاحضور ، أو حتى الابهام باللانظام او بالعفوية .

هذا الملمح الجمالي قائم ، في معناه الذي أشرنا ، على حد التناغم النازع نحو الدلالة ، نحو هذا الذي يريد أن يبوح به النص ، ان يقوله كأساسي فيه ، كحاضر ومنتشر في فضائه .

في نقطة ثانية ربما أمكننا ان نرى ان هذا الجمالي لا يقف عند حدود تناغم العناصر ونهوضها بالبنية ، بل يتقدم ، يتعمق ، يغتني ويبتعد في البنية ليشف في حركة تعمقه وفي ابتعاده وفي اغتنائه ... يشف في صراعية الحركة ، في توترها الذي لا يمكنه ان يكون خيطياً الا وتسطح . يشف في هذا الفضاء الناهض في ما بين الحركات فيها . وهو لا ينهض جمالياً هنا إلا في صراعيته والا فقد سيرورته وهمد وبقي شعراً يقابل الواقع الاجتماعي ولا يقوله ، يراه من خارج ، يصفه ، يعلنه ، يرتبط به بعلاقة مبدئية وليس بعلاقة الخلق الجديد له .

في صراعية الحركة في النص يتعمق الحوار مع النص ، الحوار هذا هو نوع من التناغم آخر بين النص والقراءة كنص آخر ، إذ لا قراءة من الصفر . لذلك نرى إلى ملمح جمالي لا يتجدد فقط بتناغم حركة العناصر في ما بينها في النص ، بل ينهض أيضاً على هذه المسافة القائمة بين النص من جهة وبين القراءة من جهة ثانية . ملمح قابل ، في وجهه الثاني هذا ، للتغير لانه قائم اساساً على العلاقة ولان أحد طرفي العلاقة ــ القراءة ــ يتغير . هذا الطرف ، (القراءة) في تغيره ، يجعل من الملمح الجمالي ملمحاً تاريخياً . ليس النص الذي يتغير بل العلاقة التي تقيمها معه القراءة كطرف والتي تعيد توليد دلالته الجديدة .

في نطاق هاتين النقطتين يمكن البحث عن الجمالي في النص الشعري الحديث ، ومن ثم تجاوز اطلاق الرأي او الشهادة مع الشعر الحديث حيناً وضده حيناً آخر .

حوار مع اميل حبيبي ورؤية لاعماله

غالب هلسا

سعدت ، حقا ، حين علمت ، ان الاستاذ اميل حبيبي قد كتب رداً ، على الاراء الواردة في الندوة ، التي نشرت في السفير تحت عنوان « تجربة اميل حبيبي » ، وادارها علي حسين خلف ، وشارك فيها يحيى يخلف ، وفيصل دراج وانا . وقد نشرت في صحيفة السفير بتاريخ ١٢/ ١٠/ ١٩٨٠ .

وقبل ان اعلق على آراء اميل حبيبي ، اود ان اسجل الحقائق التالية :

– لم تنشر « السفير » الا ما يقارب من ثلث ما قيل في الندوة .

– رغم هذا ، لم تقم « السفير » بتحرير ، وصياغة المادة النقدية ، التي تم تسجيلها . فهنالك فارق بين كلام يدور شفاهياً بين مجموعة من الناس ، وبين نشر هذا الكلام للقاريء .

– ان آرائي في ادب اميل حبيبي ، التي قلتها في الندوة ، جاءت مبتورة ، وغير واضحة . ولكن ، هذا ، لا يعني بالطبع انني اتنكر لها .

– ان الاخطاء المطبعية ، قد لعبت دوراً في تحوير الكلام الذي قيل ، وفي جعله ، احياناً ، لا معنى له على الاطلاق .

رغم هذا ، فان الافكار الاساسية ، قد وصلت اميل حبيبي .

وجاء رد الاستاذ اميل حبيبي ، نشرته جريدة « الاتحاد » بتاريخ ١٦/١/٨١ ، واعادت السفير نشره بتاريخ ١/٣/١٩٨١ .

عندما قرأت الرد ، لا اخفي ، انني ابتأست . فما ظننته بداية حوار جاد ، وعلمي ، تحول الى مجرد مناكفة . وبتحديد اكثر ، ان كل القضايا الموضوعية التي اثيرت في الندوة ، قد تحولت ، على يدي الاستاذ حبيبي ، الى قضايا ذاتية بحتة ، يعني الاستجابة لها ، دون سيطرة على ردود الافعال ، شجاراً متبادلا ، او ردحاً وفرش ملاية على الطريقة المصرية .

ولضبط ردود الفعل علينا ان نحتكم الى منهج ، اعتقد اننا كلنا نتفق عليه ؛ اعني به المنهج الماركسي . لهذا ،كان آخر ، وابعد ما توقعته من كاتب ومفكر ماركسي ، مثل اميل حبيبي ان يلجأ الى منهج النية . فالنقد بالنيات ، والاعمال الفنية ، ايضاً ، بالنيات .

ومراجعة بعض ما جاء في مقال الاستاذ اميل حبيبي ، سوف يقدم لنا امثلة عملية ، على هذا المنهج الغريب .

انما النقد بالنيات

حاكم الاستاذ حبيبي كل الأراء ، التي قيلت في الندوة ، باعتبارها ستاراً يخفي نوايا شريرة . استثنى الاستاذ يحيى يخلف من سوء الطوية ، لأنه لم يقل الا مدحاً . ومن الواضح ، ان اميل حبيبي ، اعتبرنا ــ فيصل وانا ــ من اركان ، او على الاقل ، من اعوان واتباع انظمة القطاع العام العربية ؛ واننا ــ بشكل جوهري ــ معادون للشيوعية ، وللطبقة العاملة العربية . وفق هذا التصور حاكمنا . وهو تصور ، اقول يقيناً ، انه لا يستند الى الحقيقة ، او الى معرفة بشخصينا .

ويقول فيصل دراج ان « لكع بن لكع » تفتقد الروح العفوية التي سادت اعمال اميل حبيبي السابقة . ودراج ، في تقييمه العالي للعفوية ، يتفق مع اميل حبيبي ، الذي يقول :

« ان طريقي ، في الانتاج الادبي ، هي التزام الصدق المنفلت (بلا اية قيود) في التعبير عن الواقع ...وتعلمني تجربتي ان هذا الامر لا يتم للكاتب الا بمدى نجاحه ، عبر اقسى المعاناة ، في اطلاق سجيته من قيود العقل الواعي المثقل بالهموم اليومية ... » .

ويتحدث الاستاذ حبيبي في الحوار الذي اجرته معه مجلة « الكرمل » ان الصدق الكامل ، واطلاق اللاوعي ، هما الالتزام الحقيقي .

وقلت انا ، ان الفنان العظيم والصادق ، حتى وإن كان يحمل افكاراً رجعية او ينتمي الى طبقات رجعية ، فانه يتجاوز ــ في فنه ــ أراءه وطبقته .

ولا اعتقد ان احداً ، عدا اميل حبيبي ، يمكن ان يدعي اننا ــ نحن الثلاثة ــ مختلفون . فلقد قلنا الرأي نفسه ، وبكلمات تكاد تكون متشابهة .

ولكن منهج النية ، الذي يلتزمه حبيبي ، قد جعلنا نقف في تناقض عدائي .

فماذا قال ؟

« ولكن فيصل دراج ، كما ظهر في ندوة « السفير » ، لم يستطع (او لم يشأ) ان

يرى موقعي وموقع جيلي هذا في عملية النقد الذاتي التي قمت بها في « لكع » . فاذا به يتهمني بانني فقدت « العفوية السابقة » ، اي تلك التي ميزت اعمالي الادبية السابقة ، ويبدو انه كان ينتظر مني ما لا يقل عن ان اتجاوز موقفي السياسي وان اتجاوز طبقتي ، الطبقة العاملة ، كما تجاوز بلزاك طبقته الارستقراطية (هذه الحجة جاءت في محاكمات غالب هلسا في « ندوة » السفير نفسها) حتى يتسامح ويغدق على عملي الادبي وسام « العفوية » ! انني اسمع ، عبر العصور السحيقة ، صوت عمرو بن العاص في مؤتمر انرح » .

وهكذا فان الاستاذ اميل حبيبي قد نحى ، جانباً ، الافكار المطروحة ، وناقش نوايانا ، والسبب ؟ دفاع مشروع عن الذات . فدراج وانا ، كنا نهدف الى التغرير به ، وجعله يتخلى عن طبقته العاملة ، ويكتب ادباً ، معادياً ، كما كان شأن بلزاك ودستويفسكي عندما تخليا ، في ادبهما ، عن مواقعهما ، وافكارهما الرجعية . بل هو ، زيادة على هذا ، قد كشف الغطاء عن التكتيك الخبيث الذي لجأنا اليه : ندعوه الى خلع طبقته ، متظاهرين اننا سنفعل مثلما فعل ، وعندما يقع ـ اميل حبيبي ـ في الهوة ـ نفاجئه باننا ثبتنا مواقع طبقتنا .

هذا ما فعله عمرو بن العاص في مؤتمر انرح . اقنع الرجل الساذج ، ابا موسى الاشعري ، بان يخلعا صاحبيهما : علي ومعاوية . واشار عمرو الى الاسلوب : ارفع اصبعك ، حتى يرى الناس خاتمك ، ثم اخلعه ، واعلن خلع صاحبك .

وخرج الاثنان ، يلوحان بخاتميهما امام عشرات الآلاف من المقاتلين . قال عمرو لابي موسى :

ـ تقدم ، فانت الاكبر سناً ومقاماً .

فتقدم ابو موسى ، وخلع خاتمه ، واعلن :

ـ ها انا ذا ، اخلع صاحبي ، كما اخلع خاتمي هذا .

ثم تقدم عمرو ، وقال :

ـ لقد خلع صاحبه ، وانا اوافقه ، اما انا ، فاثبت صاحبي ، كما اثبت خاتمي هذا .

ومع انني اشك كثيراً ، في صحة هذه الحكاية تاريخياً . ولكنهاحكاية لطيفة ، والقصد من الاشارة اليها واضح :

ندعوه ـ فيصل وانا ـ للتخلي عن الطبقة العاملة ، وحين يفعل ، نثبت الرأسمالية الطفيلية في السلطة .

حتى تصح المقارنة ، فلا بد من توفر عدة شروط ،لا اراها توفرت هنا :

أ ـ قلت : ان الاديب العظيم ، نو الافكار الرجعية ، يتجاوز افكاره حين يكتب فناً . وانا ـ كما سأبين بعد قليل ـ لا أرى في اميل حبيبي كاتباً عظيماً ، كما لم يخطر ببالي قط ان اصف افكاره بالرجعية .

ب ـ ان نكون ، قد طالبنا اميل حبيبي ، بالتخلي عن ارائه السياسية ، وهذا ، ما لم يحدث .

جـ ـ ان نكون ، فيصل وانا ، معادين للطبقة العاملة ، وانصاراً للرأسمالية الطفيلية . وانا لا ارى ذلك صحيحاً .

عن موقفي

انكر ، انني منذ بداية الستينات ، اخذت انشر مجموعة من المقالات ، في مجلة « الآداب » البيروتية ، تحت عنوان « التراث والتقدم » . قلت فيها ان الالحاح على خصوصية التجربة العربية ، واستعمال الدين لمحاربة الماركسية يخلطان خلطاً شنيعاً بين امرين :

ـ علمانية المنهج .

ـ وخصوصية التجربة .

فالماركسية علم ، ومنهج خلاق ، وليست استيراداً لنماذج جاهزة من الخارج .

ثم جاء عام ١٩٦٥ . وكان عام نهاية خطة التنمية الاولى ، وبداية خطة التنمية الثانية في مصر . وكان واضحاً ان الاتجاه السائد ، والذي انتصر ، كان يدعو الى التخفيف من اتجاه التصنيع ، والى ضرورة انعاش دور القطاع الخاص . كما ان الاتجاه كان واضحاً نحو الاراضي الجديدة ، التي استصلحت بعد بناء السد العالي : ان يتم توزيعها بدلا من اقامة مزارع جماعية .

في تلك الفترة ، نشرت مقالين طويلين ، في مجلة « الآداب » تحت عنوان « الثورة والانموذج » . قلت فيهما ان الثورة المصرية هي ثورة بورجوازية . هدفها خلق مجتمع صناعي متقدم بقيادة الرأسمالية المصرية . ولكنها ثورة من خارج الطبقة ، وليست من داخلها . وقد حدث التناقض بينها وبين الرأسمالية ، عندما اكتشفت الثورة ، بعد تجارب عدة ، ان الرأسمالية المصرية غير راغبة في التصنيع الكبير . لأنها ، بالتصنيع ، سوف ينخفض معدل ارباحها .

كانت تأميمات يوليو ١٩٦١ هي الرد على التناقض بين حركة يوليو والرأسمالية المصرية ؛ وكذلك خطة التصنيع الاولى . رافق ذلك سياسة ترى ان حل المشكلة الاقتصادية المصرية ، باتاحة الفرصة لكل مصري ان يكون مالكاً : الفلاح يملك قطعة صغيرة من الارض ، القروض العامة تحول العمال الى مالكين الخ ...

وقلت ان هذا حل محفوف بالمخاطر . انه يلقى على الدولة تنفيذ المشروعات ذات الربحية المنخفضة ــ كمصنع الحديد والصلب التي كانت تقل ارباح اسهمه عن ٥٪ ــ ويفسح في المجال امام نشوء رأسمالية طفيلية تتجه الى المجالات ذات الربحية العالية ، وان هذه الرأسمالية سوف تسيطر .

وتحدثت عن الايديولوجية . ان ضرب الطبقات القديمة ، والصعود السريع ، وغير المبرر ، بحجة تفضيل اهل الثقة على اهل الكفاءة ، قد خلق اندفاعاً محموماً نحو تغيير المواقع الطبقية ، لكل فرد على حدة . وهذا بدوره اوجد طقساً فكريا يعيد الحياة للفكر الذي انشأ المجتمعات البورجوازية .

لقد كنت اشعر ان الرأسمالية الطفيلية في سبيلها للاستيلاء على السلطة .

وانا لا ارى عذراً ، للاستاذ اميل حبيبي ، الا يكون قد قرأ هذه المقالات . فهي نشرت في بعض الدوريات التي تصدر في الدول الاشتراكية ، كما نشرتها بعض الصحف الاسرائيلية ، او نشرت ملخصات لها .

ثم كانت ندوة كتاب آسيا وافريقيا ، التي انعقدت في موسكو ــ في عام ١٩٦٧ ، ان لم تخنى الذاكرة ــ وقد تحدث كاتب سوفييتي ، في هذه الندوة ،وقدم عرضاً دقيقاً وشاملا لهذه المقالات ، وخرج منها بالنتائج ذاتها التي خرجت بها . وكانت النتيجة انسحاب الوفد المصري من الجلسة . وقد كان مكونا من الاساتذة يوسف ادريس وسعد وهبه وفتحي غانم .

□ □

وحسب منهج النية ، الذي يلتزمه الاستاذ اميل حبيبي ، فسوف يرى فيما قلته محاولة اخبث بكثير من سابقتها ، لابعاده عن الطبقة العاملة ، وللتمويه ، والتفاخر . وانا ، بالطبع ، لا ادعي انني خجلان مما حدث . ولكن على الاستاذ اميل حبيبي ان يوافقني ان ما حكيته ، له صلة بالموضوع ، وان هنالك اناساً آخرين يرون في موقفي وارائي غير ما يرى .

اما بالنسبة لموقفي من الاحزاب الشيوعية العربية ، فاستطيع ــ اختصاراً للوقت ــ ان الخصه في ثلاث نقاط :

ــ انها لم تستطع ان تقدم برنامجا متكاملا ، يصح ان نسميه بديلا لانظمة القطاع العام العربية .

ــ انها لم تطرح مسألة السلطة ، رغم ان لينين اعتبرها المسألة الجوهرية لاي حزب شيوعي .

ـ ان معظمها لا يزال ، عملياً ، يتبع فكرة الطريق اللارأسمالي للاشتراكية ، او الطريق الثالث ؛ وهي بهذا تصادر على دورها ، وتصادر على دور الفكر الثوري في التغيير الاجتماعي . انها تقف سلبية امام حتيمة التاريخ .

وهذه آراء ، كما اعتقد ، تستحق المناقشة ، ولا تلغى بعبارتين : معاداة الشيوعية ؛ وركوب شهرزاد على اكتاف السندباد .

هل اواصل ؟

ولكن ما جدوى ذلك ! فالرجل يزيح جانباً ما يعرف ويرى ، ليتحدث عما لا يعرف ، ولا يرى . اي حوار ممكن مع رجل يرى نفسه المعيار الوحيد والثابت للخير والعبقرية ! فمن امتدحه استحق التبجيل ، ومن اختلف معه فهو مجرم وخائن . واميل حبيبي لا يرضى من المديح ، الا ما كان خالصاً ، كالصلوات للرب . لقد اعلن فيصل دراج ان كتابة اميل حبيبي ترقى الى المستوى الكوني . ولكنه اعترض على « لكع » . فاستحق ان يوصف بالخيانة والخبث .

انا اعتقد لو ان الشاعر القديم قد امتدح اميل حبيبي بهذا البيت :

« لا عيب فيهم غير ان سيوفهم بها من قراع الدارعين فلول »

لا اعتبره هجاء . انه يشتم سيفه .

انما الروايات بالنيات

ومنهج النية لا يقتصر على دحض النقد للعمل الفني ، ولكنه منهج ينسحب على تفسير العمل الفني . يكفي الانسان ان يكوّن ذاتية حسنة ، حتى يكتب عملا ادبياً متميزاً .

ان اميل حبيبي يهمل كل نقد موجه لعمله « لكع بن لكع » ، عدا المديح ، ويدافع عن فنية عمله بالتالي :

ـ لا بد لروايته المسرحية ان تكون جيدة ، لأن الذين تحدثوا عن نواقصها اعداء للطبقة العاملة ، اعوان للانظمة العربية ، ماركسيون قوميون ، بورجوازيون صغار ، مراوغون ، مخادعون ...

ـ انه كتبها بنية حسنة . فقد اراد الاجابة على السؤال التالي : لماذا لم يحقق الشعب الفلسطيني شيئاً من مطالبه المشروعة ، رغم انه ضحى كغيره من الشعوب ، او ربما اكثر .

ـ ان رسالة الغفران لابي العلاء المعري عمل عظيم ، فلا بد ان تكون « لكع » كذلك .

ـ ما اكتشفه الاستاذ احمد بدر من معادلات ذهنية في الكتاب .

وعندما نتأمل هذه المعطيات ، نتأكد ان الاستاذ اميل صادق النية ، شديد الاخلاص لشعبه ، دائب البحث عن طريق للخلاص . ولكننا نسأل السيد الكاتب بصدق : هل يعتقد ان أيا من هذه المعايير ، يصلح لتقييم العمل الادبي ؟ وهل يعني ، هذا ، انه حين الغى كل مدارس ونظريات النقد ، قد جاء بالنظرية النقدية الكاملة والحاسمة ؟

ليس امامنا من خيار سوى القول : ان الرد بالايجاب على هذين السؤالين هو ما نستطيع استنتاجه من مقال إميل حبيبي .

يبدو ، هنا ، ان اميل حبيبي يريد ان يفعل في مجال الادب ونقده ، عكس ما فعله في السياسة . انه يعتقد ان نظريته النقدية هذه تجب ما قبلها . ان مجرد الاشارة الى نظرية نقدية سابقة على نظريته ، يعني الخيانة . وباختصار ، يريدنا ، في مجال النقد ، ان نعيش بلا ذاكرة . في حين ان المأساة الحقيقية في وضع الانسان العربي كما يذهب حبيبي انه يعيش بلا ذاكرة : يهبط الدغفل من فوق كتفيه ، لتركب شهر زاد فوقهما.

□ □

المشكلة التي يطرحها الحوار مع الاستاذ اميل حبيبي ، هي انك تحاور البراءة المطلقة . لأن عليك ان تبدأ معه من البداية ، فتوضح : ما هو الادب ؟ ماهو النقد ؟ ما هو الحوار ؟ وعندما تجيب ، يطالعك بعينين شكاكتين ، تقولان : « الا يخدعني ؟ » ثم يعود لطرح اسئلة اخرى ، تعيدك دائما الى البداية : لماذا يكون الادب هكذا ، ولا يكون شيئاً آخر ؟

بمعنى آخر ، انك تفتقد ، معه ، الاسس المشتركة لبداية اي حوار ، وكأن التاريخ ابتدأ منذ لحظات .

لهذا ، فلنقطع هذا الحوار مع اميل حبيبي ، لنقيم حواراً آخر ، مع ادبه . ولن اطيل فيه .

السداسية

اعلم جيداً ، انني اقوم بدور « عجائز الفرح » ، في تقييمي لاعمال اميل حبيبي الادبية . الكل مجمع على الاعجاب بما يكتب ــ خاصة المتشائل ــ الا انا . الا يعد هذا خروجاً على اجماع الامة ؟

اذكر ندوة عن المتشائل ، اقامها اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين ، فرع القاهرة ، شاركت فيها مع الدكتورتين لطيفة الزيات ورضوى عاشور . وكانت

الدكتورتان شديدتي الاعجاب بالرواية . ولم اكن كذلك . وكان جمهور الحاضرين متعاطفاً مع الرواية ، ومع آراء الناقدتين . اما ارائي فلم تقنع احداً .

ولكنني ـ وهذه ميزة مصر ـ لم اواجه اتهاماً بالخيانة ، بل نقاشاً ساخناً ، امتد الى خارج القاعة ، والى الايام التالية . فالمثقفون المصريون ، ربما لغياب مؤسسة القبيلة ، لا يلتزمون بمنهج النية النقدي ، المشرقي ـ البدوي ، والذي استطاع الاستاذ اميل حبيبي ، بمقاله ، الذي نناقشه ، هنا ، ان يتسيده ، دون منازع .

رغم هذه المحاذير ـ اجماع الامة ومنهج النية وما يترتب عليهما ـ فسوف اناقش اعمال اميل حبيبي الادبية ، بادئاً بـ « سداسية الايام الستة » .

□ □

في السداسية ، نحن امام امثلة توضحية ، وشروح لمقولات ذهنية .. فماذا نعني بذلك ؟

سأقصر حديثي على قصة واحدة ، هي « واخيراً نور اللوز » . ففي ابداء الرأي فيها ، سوف نكون ابدينا الخطوط العامة لنقدنا للقصص الاخرى .

تبدأ القصة بلقاء يتم بين الراوي ، والاستاذ « م » ، بعد انقطاع دام عشرين عاماً . وقد تم هذا اللقاء بعد قيام دولة اسرائيل بعشرين عاماً ، وبعد حرب الايام الستة ، حيث استطاع فلسطينيو عام ١٩٤٨ ، ان يلتقوا بفلسطينيي الضفة الغربية ، وقطاع غزة .

والمشكلة التي دفعت بالاستاذ « م » لزيارة الراوي ، هي السؤال عن الكيفية ، التي انتهت بها حكاية حب ، ابتدأت تحت شجرة اللوز ، في باب طلعة اللبن . يقول الاستاذ « م » :

« اني اذكر عنه قصة جميلة . لا ادري كيف وصلت الي . فصاحبته قطعت فرعاً من الغصن ، وقدمته اليه ، واستبقت الفرع الآخر . وتعاهدا على ان يحتفظا كل بفرعه ، وان يلتقيا في الربيع القادم ، حين ينور اللوز ، فيأتي باهله ، ويخطبها من اهلها . فكيف كانت نهاية حبهما الجميلة ؟ » .

وللحظة ، اقترب الاستاذ « م » من كشف السر . فحين ارتقى اول منعطفات طلعة اللبن « فلتت مني شهقة حين عبرنا المنعطف الاول ، وارتج لساني ومقود السيارة في يدي . وهتفت بزملائي الذين كانوا معي في السيارة (عشرين سنة وانا احلم بهذه المنعطفات اللولبية . هذه الطلعة لم تغب عن ذاكرتي يوماً واحداً .... هذا الهواء النقي . هذا الاريج اعرفه . اني استنشق رائحة رافقتني طول العمر . هذا المكان مكاني !) ».

انه يقترب من التذكر . ولكن يمنعه منه تنبه زملائه أن « تصاريحنا لا تنص على انه يسمح لنا بالنزول في طلعة اللبن » ، وكذلك نكاتهم السخيفة :

« وهذا يتهكم على ذكرياتي عن هذه الطلعة ، بأنني في يوم من الايام ، قبل عشرين عاماً ، قد بولت في احد منعطفاتها .... » .

ثم انصرف عنها تماماً ، عندما قال احد زملائه ان الامر اختلط عليه بسبب الشبه بين هذه الطلعة ، وطلعة العبهرية في طريق الناصرة ـ حيفا . « فرفع حجراً ثقيلاً عن صدري » .

فيحدث الراوي نفسه : « ... الانسان اعجز من ان يقتل ضميره ، فيقتل الذاكرة ! » .

ويتضح لنا احتجاج الراوي ، حين نعلم ، ان بطل قصة الحب التي يتحدث عنها الاستاذ « م » هو الاستاذ « م » ذاته . وان المرأة التي احبها ، ابتعدت عنه ، وتزوجت غيره ، وعاشت في الضفة الغربية . في حين ان « م » ظل في اسرائيل .

والحكاية غير مقنعة . لا يوجد شيء في ظرف الشخصية ولا تكوينه النفسي ، ما يشير الى حادثة ، لها قوة وعنف الصدمة ، التي تؤدي الى فقدان الذاكرة . كيف يبرر الكاتب هذه الواقعة ؟

لا يتم ذلك من خلال منطق الشخصيات ، ولا الاحداث . بل يأتي من خلال شرح ذهني مطول ، جعل لها الكاتب شكل فكاهات ، ينقصها الكثير من حسن الفكاهة .

الاستاذ « م » ـ كما يخبرنا الراوي ـ تقوقع على نفسه ، بعد قيام دولة اسرائيل ، وابتعد عن كل المناضلين العرب ، داخل اسرائيل . ولكن اعماقه الفلسطينية ظلت حية . وهو قد حاول جاهداً ان يحتفظ بهذه الثنائية : الخضوع الخارجي ، والشوق الى فلسطين موحدة . غير انه يعترف انه فشل . وها هو الآن يجاهد ان يستعيد ذاته الفلسطينية (التي تمثلها الحبيبة القديمة) فلا يستطيع .

وثنائية الموقف هذا ، ونتائجها المؤلمة ، لا تجد عند الكاتب تعبيراً انسب من جعل الاستاذ « م » يقول ، ان هذه الثنائية بدأت ، حين قرأ رواية ديكنز « قصة مدينتين » ، ثم يضيف :

« .. شرعت في كتابة « قصة مدينتين » من تأليفي ، مدينتين من بلادنا ، حيفا والناصرة . وكتبت فصلها الاول ، فاذا القصة تنتهي به ، فطرحتها . ثم قررت ان اتخصص في موضوعين : الانجليزية والمحاماة . ولكنني لم افعل . وعالجت قرض الشعر بالانجليزية والعربية ، فقرضت الهواء ، باللغتين معاً .... »

ويواصل . انه كان يرغب في انجاب طفلين ، فانجب واحداً فقط ، وانه يعطي للطلبة

كتابين للقراءة ، وشاعرين للحفظ ، وادبين للمقارنة ، وساعتين للامتحان ، وانه وهو صبي كان يلقب بابي النقنين .

هل يمكن لموقف شديد التعقيد ، ينطوي على ازدواجية الشخصية والسلوك ، وفقدان الذاكرة ان يجد له معادلا في هذه الفكاهات ؟

اننا ، هنا ، امام مثال توضحي ، لما يعنيه المؤلف بالثنائية . وهي قد توضح ، ولكنها لا تصف حالة انسانية . ان هذا التراكم للشوق الى تحقيق الثنائية ، والفشل المتواصل في ذلك ، هي براهين عقلية ، ميكانيكية على خطأ مثل هذه الثنائية . وهي حتى ، بصفتها عقلية وميكانيكية ، لا تفي بالغرض .

والفكرة ، وراء ذلك كله ، بسيطة للغاية : الانتماء الى فلسطين ، واستعادة شطريها ـ في الذاكرة ، وفي الفعل مستقبلا ـ لا يتحقق الا بفعل ايجابي . اما مجرد اضمار فلسطين في القلب ، والخضوع الفعلي لاعدائها ، فسوف يجعلنا نفقد الارض « فرع اللوز » والحب الكبير الذي انطوت عليه جوانحنا .

وهكذا نجد انفسنا امام واقعية بسيطة : فقدان الذاكرة . وعندما يحاول الكاتب ان يقنعنا بها ، يحيلنا الى ظروف خارجية : قضية فلسطين ، الكفاح ضد الصهيونية ، ترسيخ العلاقة بين فلسطين الداخل والخارج الخ .... والمؤلف حين يصف هذه الواقعة ، نراه يتحدث عن ثنائية مطلقة ـ الجمع بين الانجليزية والمحاماة مثلا ـ وحين يغوص في الدوافع ، يكشفها لها بمعزل عن بطله ، كافكار ومطلقات .

وعندما نتوقع ـ ولنا الحق في ذلك ـ ان نرى نتيجة لهذه الواقعة نسمع خطبة اخلاقية خالصة :

« يا للانسان ! اينبح في ذاكرته نكريات لا يقوى على احتمالها ؟ » .

هذا ما كنت اعنيه عندما قلت في البداية اننا أمام أمثلة توضيحية ، وشروح لمقولات ذهنية .

□ □

ولا بد من الاشارة ، هنا ، الى مفارقة طريفة . بينما يحاول الاستاذ اميل حبيبي ان يؤسس في مقاله ، الذي نناقشه هنا ، نظرية في النقد والرواية والسياسة تقوم على ان الاعمال بالنيات ؛ نجده ، هنا ، في هذه القصة ، يعتبر الفعل الايجابي والمعلن هو الامر الهام . وهو هام الى حد الغاء النية ، وربطها بالفعل . فالفعل ـ وهو الرضوخ ـ قد ألغى النية التي تتضمن وحدة فلسطين وحريتها .

المتشائل

يدخل سعيد ابو النحس المتشائل اسرائيل ، راكبا حماره ، قاصداً الخواجه سفسارشك . لقد رباه والده على طاعة اولي الامر ، واوصاه ان يذهب ، إن ساءت به الاحوال ، الى سفسارشك ، ويقول له :

« والدي ، قبل استشهاده ، سلم عليك ، وقال : دبرني ! » .

فدبره .

يدخل الى مقر الحاكم العسكري ، بمشهد كوميدي ، اذ اندفع بحماره يصعد الدرجات الثلاث وهو يصيح :

ــ سفسارشك ، سفسارشك ! انا فلان بن فلان ، ولا انــزل الاعلى عتبــة سفسارشك .

فشتمه الحاكم العسكري ، فصاح :

ــ انا طنيب على الخواجه سفسارشك

المهم . يعمل ابو النحس مخبراً في الشرطة السرية الاسرائيلية .

ويعمل سعيد بهمة لا تفتر ، باعتباره مواطناً اسرائيلياً ، شديد الولاء والاخلاص . ولكنه يعجز عن ذلك : تكوينه العربي يتمرد عليه ، دون وعي منه . وكونه صاحب حق في الارض ، يتسلل الى لسانه وفعله فيربكه . وهو بالاضافة الى هذا يختار نساء ، او هن يخترنه ، ارتبطت جذورهن بالارض ؛ يحملن اسماء تلخصهن ، فهن سوف يسعين دوماً الى العودة ، والبقاء في ارضهن ، فلسطين .

هذه هي مأساة المتشائل . يريد ان يخون ويرتاح ، فيتمرد عليه لاوعيه ، فيجعله يختار حبيبة وزوجة وابناً ــ فقد اختار ابنه بالفعل ، واختار مصيره حين سماه ولاء ــ يردونه عن الخيانة . فينتهي به الامر لأن يجلس على خازوق .

والدولة الاسرائيلية ، في عمق لا وعيها ، تعبر عن عجزها عن هضمه واستيعابه . ان ريبتها تجسد عنصريتها ؛ وتعكس شعوراً اعمق من ذلك بكثير ، اي انها محتلة وغاصبة ، وان لا مكان لعربي ، من اصحاب الارض فيها .

سعيد ينتسب لقبيلة (التويسات) العربية. وافراد قبيلته من التيوس موجودون في كل بلد عربي . واسم جده الاكبر ابجر . وهو الذي قال فيه الشاعر :

يا ابجر بن ابجر يا انت   انت الذي طلقت عام جعت .

امه جارية قبرصية ، هربت مع جده الاعرابي .

ان لا وعيه العربي هو الذي جعله يرفع الشرشف الابيض فوق عصا المكنسة . كان ذلك تلبية لنداء وجهته الاذاعة الاسرائيلية ، الى المواطنين العرب ، بعد هزيمة ١٩٦٧ . طلبت فيه ان يرفعوا الاعلام البيضاء فوق بيوتهم ، في المناطق التي احتلت خلال الحرب . فرفع المتشائل العلم فوق بيته ، في حيفا ، معلناً ـ دون ان يعي ذلك ـ ان حيفا مدينة محتلة . وهكذا ، نفى بضربة واحدة شرعية الدولة الاسرائيلية .

ومشكلته ، مع من يحب من النساء ، اكثر تعقيداً . يعاد يطردها الاسرائيليون ، ولكنهاتعود دائماً ، بشخصها حيناً ، بابنها الفدائي حيناً آخر ، ببنتها وحفيدتها . تعود يعاد ، لتخلق لسعيد المشاكل .

اما باقية ، فهي تبقى لتمديدها في جوف الارض ، وتخرج الكنز والسلاح منها ، لتسلمه لابنها . اما الابن (ولاء) فهو المفارقة القصوى بين لا وعي المتشائل ووعيه . لقد سماه ولاء ليؤكد ولاءه للدولة الاسرائيلية ؛ ولكنه كان يدرك في اعماقه ان ابن باقية ، وجيل الابناء كلهم ، سوف يكون ولاؤهم لشعبهم ولارضهم .

حتى تكوينه الجسدي يخونه ، ويحرجه ، كما اشارت الدكتورة رضوى عاشور . ان قامته « اطول من قامة الحاكم العسكري ، حتى بدون قوائم الدابة » . ان المغتصب ، في حقيقته ، ضعيف امام صاحب الحق .

فالرواية صراع بين لا وعيين ـ المتشائل والدولة الاسرائيلية ـ وتوافق بين سطحين للوعي . ينتهي ذلك كله بسعيد جالساً على خازوق .

ولكن المشكلة الاساسية ، في هذه الرواية هي ما ذكرته في ندوة « السفير » ، بأن شخصية المتشائل لا قوام لها ، بل هي مسخرة للبرهنة على وجهة نظر المؤلف .

فماذا نعني بذلك ؟

ان علينا ، في البداية ، ان نتأمل شخصية المتشائل .

حين تطرح الرواية معطيات الضمير الجمعي ، وهي الثورة ، ومعطيات الوعي ، وهي الخنوع ، عند المتشائل ، فان ذلك يتلاشى في الاجزاء التالية للرواية . اننا نعجز تماماً ، عن الاحساس بتلك الازمة الروحية ، الناجمة عن وضع المتشائل ، الذي شرحناه . بل ان هذه المعطيات ذاتها ، تكاد احياناً تتلاشى امام قصدية المؤلف ، ووعيه الذي يفرضه على المتشائل .

حين تبتعد المرأة وطفلها عن الطريق ، بامر من الحاكم العسكري ، الذي يرافق المتشائل في سيارة الجيب ، يلاحظ المتشائل :

« ... فكلما ابتعدت المرأة عن مكاننا ، الحاكم على الارض وانا في الجيب ، ازدادا طولا حتى اختلطا بظليهما في الشمس الغاربة ، فصارا اطول من سهل عكا . فظل

الحاكم واقفاً ينتظر اختفاءهما ، وظللت انا قاعداً انكمش ، حتى تساءل مذهولا : متى يغيبان ؟

الا ان هذا السؤال لم يكن موجهاً الي .

والبروة هذه هي قرية الشاعر الذي قال ، بعد ١٥ سنة :

اهنـــىء الجـــلاد منتصرا على عـــين كحيلة

مرحـــى لفاتـــح قريـــة ، مرحـــى لسفـــاح الطفولة »

ونقرأ في الهامش ، ان الشاعر المقصود هو محمود درويش .

في هذا المشهد ، نستطيع ان نلمس تجسيدا للاوعي الجمعي ، عند المتشائل . ولكن الغريب ان باطن المتشائل ، قد اندمج مع لاوعي الحاكم العسكري الصهيوني ، لان التجسد ، قد وجد دلالاته موحدة عندهما .

وفي احيان اخرى ، يستبدل المتشائل وعية بلا وعيه . ويصبح لا وعيه مجرد لباقات :

« ... عطفا على ما شرحته من اصول التأديب في سجونكم ، هي من الانسانية والرحمة في معاملة المسجونين بحيث لا تختلفون فيها عنكم خارجها في معاملتنا ، ولا نختلف ... »

وعندما يتحدث الرجل الكبير عن الخضرة ! التي تعم كل مكان تحتله اسرائيل ، يسألة المتشائل :

« ــ الهذا هدمتـم قرى اللطرون ، عمواس ويا لو وبيت نوبا ،وشردتم اهاليها ، يا معلمي الكبير ؟ »

والرواية مليئة بامثال هذه اللفتات الذكية ، ولكنها ، رغم ذكائها ، لا تتفق مع شخصية سعيد ، ولا الرجل الكبير .

اننا ، هنا ، لا نواجه المتشائل ، وهو يعيش الازمة الروحية العميقة ، الناتجة ، عن الصراع بين خنوعه ، ومعطيات لا وعيه الرافضة ، بل نواجه فهما ولباقتين متجاوزتين للمتشائل . انهما ، دون شك ، فهم ولباقة المؤلف ، الذي نسي شروط ، وحدود الشخصيتين المتحاورتين ، وجعل من احدهما صاحب ذكاء فائق ، ومن الأخر ــ الرجل الكبير ــ نصف ابله .

ولا بدلنا،هنا،منالحديث عن نوعين من الفكاهة : الفني ، والعادي . الفكاهة ، في مستوياتها الدنيا ، هي حدس بالمفارقة اللفظية ، او المفارقة في الموقف . وهي في مستوياتها الراقية ، انبثاق تلقائي ، من داخل الموقف ، او من خلال وضعه بجوار

موقف اخر . بكلمة اخرى ، انها ذلك النفاذ العميق ، التلقائي ، والمبهج الى الوجه الخفي من الموقف . وهي بهذا ، نتاج عملية جدل ، بين السطح والعمق ، او على حد تعبير هيجل ، الجدل بين الظاهر والواقع .

وفي العمل الادبي ، نواجه ثلاثة انواع من الفكاهة . الفكاهة السطحية ، التي يقحمها المؤلف اقحاما ، مثل السخرية من شخصياته ، او التدخل في منطق العمل الادبي ذاته ، ليخلق ـ المؤلف ـ موقفا فكهاً . وهذا النمط يقف خارج الفكاهة الفنية .

النوع الثاني ، سخرية المؤلف المستمدة من منطق العمل الادبي ذاته. نجد ذلك عند تولستوي ودستويفكي ، وتشيكوف ، مثلا .

ثم هنالك الفكاهة ، التي تنفجر من قلب الموقف . وهذه ارقى انواع الفكاهة .

نستطيع القول ، هنا ، ان فكاهة الاستاذ اميل حبيبي ، في رواية (المتشائل) هي ـ في الغالب ـ من النوع الاول . واعتقد ان المثال الذي اوردناه ، عن الحوار بين المتشائل والرجل الكبير ، وهما متجهان الى سجن الشطة ، يوضح هذا النوع من الفكاهة ، الذي يقحمه المؤلف على شخوصه ، ومواقفها ، ومعطياتها .

ولا تفقد شخصية المتشائل خصائصها ، من خلال اهمال عمق الازمة الروحية التي يعيشها المتشائل ، بل ان ملامحه وسماته الشخصية تختلط وتتعارض ، دون ضابط او رابط ، ففي بعض الاحيان نجد سعيد ، المتشائل ، وقد امتلا علما ، ومعرفة عميقة بالامور . انه يعرف ان الرئيس الامريكي جونسون ، ويعرف انه لا يملك الكفاءة ، التي تؤهله لأن يكون رئيسا للجمهورية . كما يقتبس ابن عربي ، ويسخر من الساسة العرب ، ومن القرار ٢٤٢ ، ويحفظ مقاطع كاملة من شكسبير ، باللغة الانجليزية . يعرف ذلك كله ، وبنفاذ يحسد عليه ، ثم يتحول فجأة الى ساذج ، يعتقد ان لكل شيوعي صندوقا مليئا بالجواهر والسلاح ، يخفيه في باطن الارض :

« ادركت سركم ، يا استاذ ! فكل واحد منكم ، اذن ، لديه صندوق حديدي ، في طنطورته ، حيث اخفى والده كنزه الذهني » .

كما نراه ، في موقف آخر ، يصر على الدخول ، بحماره ، الى حجرة الحاكم العسكري .

□□

من هذا كله ، نستطيع القول ، ان الثنائية التي يعيشها المتشائل قد فقدت مقوماتها ؛ واعني بها الشخصيات المقنعة ، المواقف والاحداث المنسجمة . ففي معظم

اجزاء الرواية ، تصبح الشخصية الرئيسية ، وهي شخصية المتشائل ، مجرد حيلة ، يعبر فيها المؤلف ، عن ارائه . ان المتشائل ، بين يدي المؤلف ، يصبح كقطعة الاسفنج الرخوة ، يفعل بها ما يشاء .

ونستطيع ان نقول عن الشخصيات الاخرى الشيء نفسه . انها لا تلفت نظرنا ، الا بمجرد كونهاجزءاً من برهان على شيء . وعند ما تنتهي ، تخفت ، الى ان تستدعى ثانية .

في العدد الاول من مجلة « الكرمل » ، كتب فيصل دراج عن رواية (المتشائل) يقول انها تذهب « في ممارسة كتابية تقول القول ولا تقوله ، تشي بالواقع وتحجبة ، اي تكتب « نصف القول » ، وتترك النصف الآخر ـ الحاضر/ الغائب ـ للقاريء ، الذي يبحث مع الكاتب عن جذور المأساة الفلسطينية .... »

ومع ان الدكتور فيصل ، قال هذا ، في معرض مدح الرواية ، ولكن علينا ان نتساءل عن طبيعة « نصف القول » الذي لم يقله اميل حبيبي . اننا لا نحتاج الى بحث طويل : فهذا « الحاضر / الغائب » هو مجموعة من الافكار والاراء والوقائع السياسية . وفيصل كاد ان يقول هذا ، حين جعل هم القارىء ، ان « يبحث مع الكاتب عن جذور المأساة الفلسطينية » .

ولا اعتقد ان هنالك فنا حقيقيا ، يحيل القارىء الى دراسة تاريخية او سياسية . بل يحيل الفن الحقيقي قارئه الى ذاته ـ اي ذات القارىء ـ . هذا ما يفعله بريخت في مسرحه التعليمي . انه يضع عالم المشاهد امام عينيه . ومن خلال تغريبه لهذا العالم ، يعيش المشاهد عالمة الواقعي .

وهيمنجوي يكتب « خمس القول » ، ويقول انها الجزء الظاهر من جبل الجليد العائم . اما الاربعة اخماس الاخرى ، فهي غائصة تحت الماء . وهو في هذا يحيلنا ـ كقراء ـ الى نواتنا ، حتى نستكشف الاربعة اخماس التي اخفاها . اي ان وظيفة الفن هي معرفة الذات ، والانفتاح لمعرفة الذوات الاخرى لا تجميع المعلومات ، او القيام بدراسة تاريخية او انثروبولوجية .

ومشكلة اميل حبيبي الرئيسية هي « نصف القول » هذا . فنحن دائما محالون الى احداث ووقائع وافكار خارج الرواية . وحين تقع هذه الرواية بين يدي قارىء ، لا يعرف تفاصيل ودقائق القضية الفلسطينية ، فانها تفقد كل شيء . وبهذا تفقد قدرتها على مخاطبة الانسان ، الا اذا كان ينتمي الى مجتمع معين ، ويملك معلومات كافية عن هذا الموضوع . ومثل هذه الكتابة ينقصها الشرط الاساسي للكتابة الفنية : القدرة على مخاطبة الانسان في كل زمان ومكان ، لانها تحيل الانسان الى ذاته .

الرمز

ويتخذ « نصف القول » ، هذا ، بعده الكامل في رموز الرواية . تقول الدكتورة رضوى عاشور ، في مقالها « موقفان ، طريقان » ، المنشور في العدد الاول من مجلة « الكرمل » عن « المفارقة » في (المتشائل) : « وتكتسب المفارقة التي تقوم على كشف العلاقة ، او ابراز الشيء بمضاهاته بضده ، فعالية خاصة ، بين يدي اديب ماركسي ، يتبنى المادية الجدلية ، التي ترى في العلاقة والصراع بين الاضداد ، قانونا يحكم المادة ومسيرة المجتمع والتاريخ » .

وتأتي الاستاذه الناقدة بامثلة على الرؤية الجدلية في الرواية : مسألة استطاله المرأة وطفلها التي ذكرناها منذ قليل ، وكذلك كون المتشائل اطول قامة من الحاكم العسكري ثم تعلق قائلة :

« وهكذا يتحول وجود المرأة وطفلها الى معادل رمزي لديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي الغزاة » .

والذي تسميه الدكتورة جدلا ، ليس اكثر من تشبيه بلاغي بسيط ، وقد يكون استعارة ، اذا اعتبرنا الطول دلالة معنوية ، وليس واقعا خارجيا . فالطول ، قد يعني التقدم في الفضل والاهمية . فعندما سأل الحجاج المهلب ابن ابي صفرة :

ـ ايهما اطول ، انا ام انت ؟

رد المهلب :

ـ انت اطول ، وانا ابسط قامة .

واذا تفحصنا طرفي التشبيه نجد الفكرة هي الاساس ، والمنطلق ؛ والحادثة الواقعية هي المثال التوضيحي ، وحتى نتأكد من ذلك ، فما علينا الا ان نضع كلمة (كأن) بين الفكرة المضمرة ، وتجسدها .

والمشبه هنا ليس مكتفيا بذاته ، بل يحتم علينا حتى يكون له معنى ، ان نعود الى المشبه به .

لهذا ، فان كون المشائل اطول ، واقعياً من الحاكم العسكري ، امر لا اهمية له ، إن لم نحله الى مشبه به مضمر ، وهو « ديمومة الشعب الفلسطيني في المكان وفي وعي الغزاة » .

هذه ، بالطبع ليست حال التشبيه دائما . فقد نجد « كأن » عند ابي تمام ، ولكنها تشكل علاقة بين صورتين ، لا علاقة بين فكرة ، ومثال توضيحي . وعلى الرغم من

هذا ، فلا احد ادعى ، ان التشبيه عند ابي تمام مواز للرمز .

لهذا اعتقد ، اننا مبررون ، حين نقول ان رواية « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل » هي بناء ذهني ، تجريدي ، تجسد في امثلة توضيحية .

واما جدلية الرمز والواقع ، فسوف اوضحها ، من خلال رواية « يوليسين » لجيمس جويس ، ورواية « موبي ديك » لهيرمان ميلفيل

تكاد رواية جويس تكون اعادة كتابة لأوديسة هوميروس . فكل مشهد من الرواية يوازي مشهدا من الاوديسة. ولكن رواية جويس قائمة بذاتها ايضا . واحالتها الى الاوديسة،تعطيهامزيدا من العمق ، وتكرس وحدة التجربة الانسانية . اننا نصعد من ثراء وحيوية رواية جويس الى الرمز ؛ وهنا يعود الرمز ـ لا الفكرة ـ ليعمق الرواية، ويكسبها دلالات جديدة.انها جدلية بين تجربتين ، تغني احداهما الاخرى .

واذا انتقلنا الى « موبي ديك » ، واعتبرنا الحوت الابيض رمزا للقدر الذي يسحق كل من يتحداه ـ والرواية تحتمل هذا التفسير ولكنها لا تقتصر عليه ـ نجد ان الرمز هو تكثيف لتجربة انسانية ، ذات طابع كوني ، انها عبثية الوجود الانساني ، وبطولة التحدي ، التي تصل الى حدود اللا معقول :

« لو ان الشمس صفعتني ، فسوف ارد الصفعة »

هذه هي عبارة اخاب .

ولكن الرواية تمتلك اكتفاءاذاتيا ، حتى لو لم تحل الى رمز .

انكر صديقا امريكيا ، اراني رسالة ، بعث بها اليه ، ابنه البالغ من العمر ١٤ سنة . كان الابن يقول في رسالته ، انه انتهى من قراءة « موبي ديك » . قال لي الصديق الامريكي :

ـ حين قرأت هذه العبارة ، كدت اسقط عن الكرسي من الدهشة . كيف يستطيع ابن الرابعة عشر ان يقرأ « موبي ديك » ؟ ثم تنكرت ، ان هذه الرواية ـ في احد مستوياتها ـ رواية مغامرات .

وهذه الحادثة مثال جيد ، على قدرة العمل الفني العظيم ، ان يخاطب الانسان في كل زمان ومكان ـ وكل سن ، ربما ـ .

نطلع بنتيجه من هذا ان الاحالة الى رمز ، او الى الميثولوجيا ، لا تعني الاحالـة الى فكرة . فالرمز تجربة انسانية مكثفة . والعلاقه بين العمل الفني والرموز المحال اليها ، ليس علاقة بسيطة ، كما في الاستعارة او التشبيه ، ولا علاقة راكدة، كما تكون العلاقة بين الفكرة والمثال التوضيحي . العلاقة بين الاثنين هي علاقة جدلية معقدة .

ان هذا يستلزم ان يكون طرف العلاقة الاول مكتفيا بذاته ، يجيء اكتماله من

علاقاته الداخلية ـ الاشخاص وعلاقاتها ، الاحداث وعلاقاتها بالاشخاص ، وبمسيرة الرواية الخ ... ـ . وهو ـ اي العمل الفني ـ بهذه الصفة يحال الى رمز . وهذه الاحالة لا تعني ان للعمل الفني وجودا ناقصا ، لا يكتمل الا بالرمز . بل يعني ان هذه الاحالة هي احدى المستويات المتعددة للعمل الفني . وهدفها حوار جديد مع الرمز ، يضيء الرمز والعمل والفني، يوكد وحدة التجربة الانسانية .

وهذه العلاقة بين الاثنين ، من ناحية الوظيفة ، لا تجعل القارىء يستعيد وعيه بتجربته الخاصة ، التي تماثل تجربة الفنان ، بل تعيد بناء استيعابه للرمز .

لكع بن لكع

رواية اميل حبيبي المسرحية « لكع بن لكع » هي اكثر اعماله انسجاما ، وتماسكا . لقد وجد فيها الكاتب ذاته الحقيقية ، وتخلص من الشوائب التي كانت تسود اعماله السابقة . وتتلخص هذه الشوائب في كلمة واحدة : الثنائية والغاء الجدل .

وهذه الثنائية ، كما ذكرنا منذ قليل تتمثل ، في ثنائية المفهوم للعمل الفني حيث يرى اميل انه نتاج عفوية ، تخلط بين الشخوص وافكار المؤلف . وتجد هذه الثنائية تجسيدا لها في الفكرة ـ المثال التوضيحي .

والغاء الجدل ، نعنى به ، ان الصورة الفنية عنده لها وجه واحد ، وهو وظيفتها في خدمة الفكرة . وهو بهذا يلغي الوجه الاخر للصورة الفنية ، وهو كونها مستقلة ، قائمة بذاتها . كما يلغي علاقتها العضوية بمجمل العمل الفني .

وبكلمة اخرى ، فان اقتصار الصورة الفنية ، على كونها مثالا توضيحيا ، قد افقدها جدليتها ، وبالتالي ثراءها ، وصدقها ، وفنيتها .

ان الشخوص ، قد اصبحت في « لكع بن لكع » افكارا ، ومقولات خالصة . والمسرحية وكاتبها ، لا يدعيان غير ذلك . لا احد من هذه الشخصيات يحتاج الى تدخل المؤلف ، في افكاره لأن لكل شخصية منطقها المتماسك ، وهو منطق الفكرة ، او المقولة التي تجسدها .

هنا ، يعترف اميل حبيبي بحدوده : انه غير قادر على خلق شخصيات واقعية ، تصعد الى الدلالة من خلال احداث ومواقف مقنعه . وادرك حبيبي ـ ربما بشكل غير واع ـ ان مجاله الحقيقي ، هو ذلك المزيج من البناء الذهني والغنائية . وهو ، حين

دراسات

حاول تطبيق ذلك في قصص وروايات ، لها الشكل الواقعي فشل .
لماذا ؟

لأن مفهوم اميل حبيبي للابداع الادبي ـ وهو ما عبر عنه بالصدق المنفلت ـ كان يفلت زمام اميل حبيبي ذاته ، ويبعده عن اعطاء شخصياته واحداث ادبه حياته الخاصة . حين يخلق شخصية صهيونية ، مثلا . فانه يخلقها حاملة لتناقضات منطقها . وهو لا يقف محايدا ، امام هذا التناقض ، تاركا لتطور العمل الفني ذاته ان يكشفه ، بل يدخل « بصدقه المنفلت » حادا وساخنا ، ويكشف لنا هذا التناقض .

ان مثل هذا الطبع الحامي ، لا يستطيع اقامة بناء موضوعي ، متكامل ، كالرواية لا وقت للانتظار . فالخطأ يقترف امام عينيه ، فكيف يسكت عنه ؟

هذه مسألة .

والمسألة الاخرى ، هي تكوين اميل حبيبي السياسي / الادبي . وهذا التكوين ليس ، بالضرورة ، نتاج السياسة بل ان الميل السياسي يصلح لها ، ويوافقها . اعني بذلك تركز الطاقة الانفعالية ، وبالتالي ـ كما عند اميل حبيبي ـ الطاقة الانفعالية الفنية حول افكار ومقولات ، اكثر من تركزها حول انسان واقعي له ابعاد ومواصفات واقعية .

في احيان كثيرة ، نلاحظ في كتابات اميل حبيبي ، السابقة على (لكع) بترا للسياق ، واستعجالا لتطور الاحداث ، لأنها ـ المواقف والاحداث ـ تعيقه عن الخروج السريع بالنتائج التي يريدها .

من هنا نستطيع استخلاص احد الاسباب لشعبية كتابات اميل حبيبي . انها تنسجم اكثر من اعمال اي اديب اخر مع العقلية العربية في هذه المرحلة . فاشد ما يثير هذه العقلية انفعاليا هو الشعارات ، والمقولات الذهنية . ان طرح الشعار يلمس على الفور عصبا حساسا ، يستثار على الفور ، والى ابعد حد . وهذه العقلية لا تعجب بعمل ادبي جيد ، بالفعل ، الا من خلال سوء التفاهم .

كم من مرة شاهدت فيها معارض الفنون التشكيلية ، فاصادف هذا المشهد : عدد من الشبان والشابات يقفون امام لوحة . يقول احدهم فجأة :

ـ انني لا افهم شيئا . ماذا يريد هذا الفنان ان يقول ؟

ويوافقة الاخرون . وان اعترض شخص ، فسنكتشف انه مكابر بطبعه . ثم يتقدم شخص يبدو ان له معرفة بمسائل الفن ، ويوحي بالثقة . يسألونه عن « معنى » اللوحة . فيبتسم ، ويشير باصبعه الى الالوان والخطوط ، ثم يقول :

ـ انها صراع بين الخير والشر .

او !

ـ الشعب ينطلق من قمقمه .

الخ ....

وهكذا ، امام العيون الميدوزية ، تتحول اللوحة الى مقولة ، فتصبح « مفهومة » ومثيرة للاعجاب .

نعود الأن الى « لكع » .

في هذه « الحكاية المسرحية » وجد الفنان ، من خلال بحثة عن اسلوب يناسبة في التعبير ، الشكل الفني الملائم ، وتجسد ذلك في ثلاثة عناصر :

ـ الفانتازيا .

ـ الشخصيات ـ المقولات الخالصة

ـ اللغة الغنائية .

يضاف الى ذلك ، الشكل الخارجي ، واعني به المسرح .

ان المؤلف لا يحتاج لان يتدخل هنا ، لأن هنالك شخصية او اكثر ـ شخصية متماسكة ومنسجمة منطقيا ـ تقوم بدور المؤلف على اكمل وجه . واما الشخصيات الشريرة فهي مدانه منذ البداية . يدينها تكوينها الجسدي ، وملابسها ، والاضاءة ، قبل ان يدينها الموقف الدرامي . ها هي شخصية دغفل ، الناطق باسم الرجعية العربية :

كومة من هشيم ، عفنة ، اشبه بما يتراكم « في جوف غابة اوروبية ، تتزاحم رؤوس اشجارها على نور الشمس ، فلا تترك منه ، للجوف ، سوى الاشلاء والفتات وجيف العفونة .

« ونرى ، في وسط هذا الركام ـ جزءا منه ـ شيخا هرما قمئا ، تنتشر صفرة الموت في سحنته الشبيهة بالارض الموات التي شققها الكسل قزما في طول عود من العيدان المقصوفة والجافة حواليه . له يدان ورجلان اشبه ما تكون ، في دقتها وفيما تثيرة في النفس من اشمئزاز ، بارجل العنكبوت الدغفل واطرافه العنكبوتيه . ويكون هذا الدغفل يحيط رأسه ـ صدقتم او لم تصدقوا ـ بتاج تتلألأ جواهره حتى نخالها لقية في نبش نخالة .

« ويكون هذا الدغفل يخرج من فيه اصواتا حادة ، اشبه بفحيح الافاعي ، او بما يصدره صوت مسمار يسحب على صفحة من حديد » .

وهذا يشير الى حقيقة اخرى ، وهي ان امكانيات هذه الحكاية المسرحية لا تبدوا مكتملة الا لمن يمتلك تصورا وخبرة في المسرح . وبحد ادنى من هذين ، استطيع القول

ان اخراجا يعتمد الاسلوب الفانتازي ، مع تكثيف ميلودي ، وتركيز على الملابس والاضاءة ، سوف يحقق نجاحا ممتازا . وهذا يعني تحويلها الى مسرحية ملابس ممتزجا بالاوبريت .

ومع مخرج خبير وفنان ، يستطيع ان يختـار بعناية ، عناصر العرض ، فان جزءا لا بأس به من هذه الحكاية المسرحية يجب حذفه .

كان هذا الاستطراد لا بد منه ، لتأكيد ـ او ربما اعادة تأكيد ـ حقيقتين :

الاولى : ان المؤلف اختار الشكل الملائم لادبه ، اعنى به ، البناء الذهني ، الشخصيات ـ المقولات ، والفانتازيا . بهذا الشكل وحده ، استطاع المؤلف افساح المجال لكل طاقاته الانفعالية ان تعمل في الاتجاه الصحيح ، وان تتركز هنا ، ومن خلال التركيز الانفعالي ، اصبح اميل حبيبي اقرب ما يكون الى خلق شخصية انسانية متسقة ، رغم ما في هذا القول من مفارقة .

وحتى تزداد هذه الفكرة اتضاحا فدعونا نجري مقارنة سريعة بين هذه الحكاية المسرحية ، وبين مسرحيات بيرانديللو . في مسرحيات بيرانديللو نجد هذا المزيج من البناء الذهني المحكم . والفانتازيا والغنائية . ولكن عظمة بيرانديللو تبدو واضحة انه ، بالاضافة الى هذا المزيج ، فقد استطاع ان يخلق شخصيات انسانية ذات نبض حي وواقعي .

الثانية : الحقيقة الاخرى التي نلمسها بوضوح في هذه الحكاية المسرحية ، هي انها عمل ناقص ، يبحث عن الاكتمال من خلال اعادة تركيبها ، واضافة عناصر درامية اخرى اليها .

لهذا السبب ، فان قراءة هذه الحكاية المسرحية ، دون التنبه الى امكانياتها ، لا تعطي الكثير .

الحكاية الشعبية

في الحوار ، الذي اجراه الاستاذان محمود درويش والياس خوري ، مع اميل حبيبي ، والمنشور في العدد الاول من مجلة « الكرمل » ، جاء في احد الاسئلة : « ونحن نعتقد انك تكتب نوعا ادبيا واحدا ، هو مزيج من المقال والحكاية الشعبية .. » . كما ان الدكتورة رضوى عاشور ، في مقالها المنشور في العدد ذاته ، قد اشارت الى شيء مشابه .

اعتقد ان التشابه خارجي ، وان الحكاية الشعبية في الاعم الاغلب ، هي عمل فني يحتوي على خبرة انسانية عميقة ، ان عرفنا كيف نقرؤها . سوف اعطي مثالا على

ذلك . وهي حكاية (ليلى والذئب) ، التي اعتقد اننا سمعناها كلنا عندما كنا اطفالا .

قالت الام لليلى :

ـ خذى سلة الكعك هذه الى جدتك .

واوصتها :

ـ سيري في الطريق المستقيم . على جانبي الطريق زهور جميلة ، وطيور مغردة ، واشجار وهي قد تغريك بالانحراف عن الطريق . ولكن ان فعلت فسوف يخرج لك الذئب حتما ويأكلك .

ـ حاضر يا ماما .

قالت ليلى . ووضعت طاقتيها الحمراء فوق رأسها ، وحملت سلة الكعك ، ومضت ولكن ليلى نسيت وصية امها . ورأت الحديقة جميلة ، تبهر الانفاس بجمالها فمالت نحوها ، قائلة لنفسها : « سوف اجمع باقة من الزهور لجدتي » .

رآها الذئب وسألها :

ـ الى اين انت ذاهبة يا ليلى .

قالت له . سألها عن عنوان جدتها ، فاعطته اياه فشكرها وانصرف

عندما دخلت ليلى بيت جدتها ، رأتها نائمة في السرير فألقت سلة الكعك وقفزت الى السرير بجوار جدتها اخذت تنظر اليها وتسأل :

ـ لماذا عيناك كبيرتان يا جدتي ؟

الجدة : حتى اراك فيهما .

واذناك؟وانفك؟ونراعاك ؟ والجده تجيب حتى اسمعك فيهما . واشمك فيه ، واضمك فيهما وفمك ؟

قالت الجدة : لاكلك فيه .

صرخت ليلى فجاء الجيران ، وقتلوا الذئب .

ظاهر الحكاية : ان من لا تطيع امها فسوف تعاقب .

ولكن دعونا نقرأ الحكاية بلغتها.ليلى تلبس طاقية حمراء والدلالة واضحة : لقد بلغت ليلى سن النضج ، وجاءها الحيض . هنا ندرك على الفور دلالة الذئب المختبىء وراء جنة الزهور والطيور والشجر ، انه الحب وكلمة الذئب تعنى ايضا الشاب الذي يغوي الفتيات .

عندما نتذكر ان ليلى ، تعرفت على الذئب ، حين انحرفت عن الطريق المستقيم . فان علينا ان نبحث عن المعنى المزدوج للانحراف والاستقامة .

والسؤال الذي لا تجيب عليه الحكاية : ما الذي جعل الذئب يمتنع عن اكل ليلى ،

حين قابلها وبعد ان اخذ عنوان جدتها ؟ الامر المنطقى انه كان عليه ان يأكل ليلى ، ثم يذهب الى جدتها ويأكلها . فما الذي جعله يرتكب هذه الحماقة ؟

علينا ان نستعيد الفكرة الاساسية ، في كتاب فرويد (الطوطم والتابو) ، وهي ان النساء تظل محرمة على الابناء ، الى ان يتم قتل الاب . وقد استمر هذا الطقس عبر الاف السنين ، فلم يستطع اوديب الاقتراب من امه ، الا بعد ان قتل ابيه.وبالنسبة للبنات فعليهن قتل الام ، حتى يتاح لهن اقامة صلة جسدية (عقدة الكترا ، ومقتل امها) . ولكن الذي قتل الام هو الاخ اورست .

وحتى اذا كنا لا نتفق مع فرويد ، في تحليله ، فاننا نعلم انه على المستوى الاجتماعي لا بد من الغاء الام حتى تستطيع الفتاة ان تمتلك حريتها .

اذن ، نستطيع القول ، ان الذئب كان متواطئا مع ليلى ، حين ذهب الى الجدة ، بشكل ما .

ثم ها هي الصبية تندفع الى احضان الذئب ولكن ما سبب صراخها ؟ ان علينا ان نأخذ بالاعتبار المعنى المزدوج لكلمة (اكلها) . فانها ـ خاصة في اللهجة المصرية ـ تعني انه خدعها واغتصبها . وهكذا ، فعندما انتقل الذئب من طور المداعبة ، الى الفعل الحاسم ، صرخت ليلى .

فاي من قصص اميل حبيبي ، تحمل مثل هذه التجربة الانسانية الكلية ؟

ان التشابه بين قصص حبيبي والحكاية الشعبية ، هي الحكمة التي تخرجان بها تشابه سطحي لا يصلهما بشكل جاد .

□ □

وبعد ، فهذا الحديث الطويل استجابة لدعوة الحوار التي اطلقها الاستاذ اميل حبيبي . ولا اود ان اغمط نفسي حقها ، فاقول : انها ايضا محاولة لنقل هذا الحوار من الذاتي ، من المناكفة ، الى الموضوعية . واملي ان ندخل هذا الحوار بافاق رحبة ، لا تصادر على المطلوب فيها ، اتهامات جزافية ، ولا تعال غير مبرر ، يرى في النقد هجاء ، ولا يرى فيه علما من اهم ما انتجت الحضارة البشرية.انني اتفق تماما مع الرأي القائل : ان اعظم انجاز معرفي ، هو عندما حاولت البشرية ان تضع نظرية تفسر فيها الفنون .

البشرية حين فعلت ذلك ، فهي قد وضعت اللبنة الاولى لمعرفة القوانين التي تصيغ العقل الانساني ، وبالتالي وعي الذات .

الاشياء وحاجز الصمت

شوقي عبدالأمير

« كانت لي ام سيئة فكانت الاشياء هي اول المقربين الي . لقد كنت الجأ اليها لأتكلم . ولكنني لم اكن اعرف ان كنت انا الذي أتكلم أم هي ؟ »

لم تكن هذه العلاقة وحدها هي التي تسحب شعر يوجين غيللفك الى وسط معزول عن الشارع والحياة بمعناها اليومي في المدينة . هذه المدينة التي يعيش فيها الشاعر منذ أربعين عاما .. انما نفس هذه الاشياء ، الجمادات او الماديات تنتقل الى شعره وهي تحمل معها الكثير من خصائصها خاصة صمتها ، ليكون هو الآخر لغة تعتمل داخل القصيدة وتلتحم بها بحيث لا يمكنك الاقتراب من عالم غيللفك دون ان تتهجى هذا الصمت وتقرأه :

« الماء نفسه
ربما
نفسه
في غروب الشمس
ربما » .

للصمت في هذا المقطع مساحة بحجم الكلمات وهو يفرض نفسه بنفس الثقل الذي تتركه المفردة . والصمت هنا ليس التأمل انما الفراغ ، او المسافة الزمنية التي تستغرقها حركة النظر وهي تستقرىء المكان أو مجرد التوقف .

وعندما يحتفل غيللفك بهذا النوع من الحضور تكون القصيدة لغة الحوار الوحيدة القائمة بين عالم هذه الاشياء ووجوده العالق بالكلمات « وسط بحر من الصمت هو بحر الحياة الشعرية » كما يسميه . وهنا فان القصيدة هي الهدوء الأقل صمتا . لذا فهو يلجأ لها للانصات الى صوته ومن ثم تلمس حضوره .

ان اربعين عاما من العيش في المدينة ـ مدينة باريس ـ دون الكتابة عنها سوى قصيدة واحدة مطولة (نشرت في مجموعة بعنوان : مدينة) لدليل واضح بان كل ضجيج المدينة هذا واضطرابها لم يستطع ان يتوغل الى معادلة الصمت الشعرية التي يقيمها غيللفك في شعره . ولكنه عندما يسأل عن السبب في عدم الكتابة عن المدينة فهو يجيب :

« أنا الذي قضيت طفولتي في ريف كارناك Carnac وعلى أطراف البحر اكتب شعري شأن الكثيرين بذكريات الطفولة ، بالصور البدائية والاساسية التي تغمرني دائما ، ومع ذلك لم اكن ابرر لنفسي البقاء في هذه الدائرة ، هذه الاسباب مهما كانت مقنعة فانها ما كانت لتبرر هذا الوضع لو كان لدي حلم يشدني الى المدينة » .

ان افتقاد ما يسميه بـ « الحلم » في علاقته بالمدينة ، هو بالاحرى افتقاده لهذا الصمت الذي يشده الى الاشياء في قصائده ويقيم النسغ الذي يربط قصيدته بالعالم الخارجي .

تتعدد أشكال الصمت في شعر غيللفك وتأخذ صيغا غريبة ومتنوعة ، فأنت تجد قصائد كاملة قائمة على لحظة صمت او مجرد نظرة تكاد تكون خاطفة . فعندما تقرأ على سبيل المثال قصيدة (النظر) وهي احدى قصائده الرائعة فان كل القصيدة لا تتجاوز الزمن الذي تستغرقه عملية فتح النافذة ـ هذا الفعل اليومي المبتذل ـ ومجرد النظر الى الخارج :

« يمكن لنظري ان يرى بعيدا
قليلا من الالوان
قليلا من التعرجات
كثيرا من الخطوط
من الاشكال
المتراكمة
منذ أجيال » .

وهكذا هو حتى عندما يقفز من دائرته الصغيرة الى محور اكبر فانه لا يفلت من دائرة الصمت الكبيرة التي هي مركز حواره الشعري .

ان غيللفك يدرك ذلك وحجمه بالنسبة له ، ليس كشاعر فقط إنما كانسان ..

وهكذا يصير الصمت ، هذه اليابسة التي ما زالت تحت قدميه ، جزيرته الصغيرة التي يحتمي بها ، ويصير مؤشر الخطر الكبير هو أن يتعالى الضجيج الذي يهدد آخر حدوده :

« حتى هذا الوقت
كان الصمت سلاحي
وخلاصي
ولكنكم ستحولونه
ضدي » .

فالصمت اذن ليس مبررا لحضور ابداعي فقط انما هو ايضا موقف اخلاقي وانساني .

يأخذ الصمت في قصائد أخرى موقفا مشابها لموقف الاحتجاج هذا ولكن بشكل أكثر خفاء وايحاء ، فهو لا يصرح به ولا يعلن عن اي علاقة اخلاقية او سياسية به ، انما يتركه يملأ القصيدة شيئا فشيئا مثلما يملأ الظلام الليل حتى يكتمل به .. ويبدو هذا النوع من التناول واضحا في قصيدة (X) فهو يوحي بذلك من العنوان :

« لم يعذبوه ولم يضربوه
ولو قلنا الحقيقة ، لم يضايقوه
لا سياط
ولا حديد مجمر
لقد جاءوا حيث كان
وكانوا عديدين
جلبوا له ما يشرب وما يدخن
كلموه عن حكاية طلب النجدة
شرب كثيرا
وتبعهم
دون ان يضطروا لدفعه
مشى بينهم فترة قصيرة
ولم يؤذوه
معه
سوف لن يعيدوا الكرة » .

لقد اكتفى بأن يترك بطله ينتقل بين ايدي جلاديه بصمت كامل حتى النهاية . لعل هذا الصمت الكلي اعمق صرخة يمكن ان توجهها ضحية الى جلادها .

« يا صحون الخزف المستعملة
التي فقدت بياضها
لقد جئت عندنا

وانت جديدة
وقد تعلمنا الكثير خلال هذا الوقت » .

هذه « الاشياء » هذا الحوار المتكامل القائم بينه وبينها . هذه العلاقات الجديدة المبتكرة ومنطق الاحتجاج الكامن بين اختياره لها كمحاور والمادة التي يريد الايحاء بها . ان حوارا مثل هذا غالبا ما يتردد في شعر غيللفك الذي يتجاوز حاجز الصمت باختطاف اللحظة الشعرية بين لون الزمن الملقى على هذه الاشياء وظله على الناس من حوله وحركته المتغايرة باتجاه كل منهما في هذا الترصد الحاذق والعميق لمشهد يومي ميت كهذا .

ان الشاعر قريب جدا من هذه الاشياء قربه من الصمت ومن الزمن . والزمن عنده هو زمن الطفل كتلة واحدة من الماضي والحاضر والمستقبل . هو فعل الديمومة والانتقال عبر دوائر الزمن الثلاث بشكل متداخل وشفاف . ولهذا لا نجد للزمن بحدوده المتنوعة اثرا لغويا مهماً على القصيدة او حتى ان يكون معنيا فيها ، انما مجرد انطباعات سيكولوجية . انه بالرغم من استعماله في الغالب للفعل الماضي مثلا في قصائده مع تنوع مواضيعها وأساليب تناولها الشعري فان الفعل الماضي يتلون عنده بحكم درجة الكشف والظل السيكولوجي للقصيدة . لكن الشيء الاكيد هو ان طغيان الفعل الماضي عنده متأت من ان الماضي هو حدث انتهى .. اي هناك مبرر للصمت في هذا الفعل وهذا عامل مساعد في الكشف الشعري لدى غيللفك .

لا أعرف من أين جاءت كلمة « المادية » لدى بعض النقاد الفرنسيين (كشارل ماروش) الذين كتبوا عن غيللفك . هل المقصود بها ما يمكن ان نسميه « الشيئية » والتي قد تبدو اكثر ملائمة في شعره مما اصطلح على تسميته بـ « المادية » ؟ هل هذه العلاقة مع الاشياء هي التي صارت بلغة النقاد « الماركسيين » في الحزب الشيوعي الفرنسي « المادية » ؟ ام أنها صرخة غيللفك بأنه : « يريد ان يعزل الله عن الاشياء ليمتلكها هو » ؟ انني اعتقد أن غيللفك اكثر روحية من الكثير من الشعراء الذين يحسبون على الجانب الروحي في فرنسا كـ بيير عمانوئيل مثلا ولكن بكثير من الاصالة والغرابة . انه يحاول ان يمنح حتى هذه الاشياء ، الجمادات روحا : « من قال لك انها جمادات فقط ؟ » او قوله : « لا أدري ان كنت انا الذي أتكلم أم الاشياء » . ان عالمه مسكون بظل ميتافيزيقي غريب . وبهذا الصدد فان من المفارقات التي تجدر الاشارة اليها الآن ، هو ما يؤكد عليه غيللفك نفسه وفي اكثر من مناسبة من أن النقاد

والصحافيين المسيحيين (اي الذين يعملون في الصحافة المسيحية الكاثوليكية) هم الذين يفهمونه بشكل أفضل وهم الذين يكتبون عنه اكثر النصوص كشفا وعمقا . وكان غيللفك قد نصحني في اول لقاء معه ان أقرأ ما كتبه النقاد الكاثوليك عنه .

ان الموقف من الله من وجهة نظر الشاعر السلبية ليس هو بالضرورة مبررا لفلسفة مادية . كذلك فان الانتماء الى الحزب الشيوعي الفرنسي والاقامة فيه طويلا لا يمكن هي الأخرى ان تعطي تفسيرا « ماديا » لكتاباته . يمكن بالطبع ان تعبر عن موقف ماركسي او سياسي من العالم والمجتمع انما لا علاقة للموقف الماركسي او السياسي بما يسمى بالشعر المادي . ثم من من الشعراء مادي ؟ وهل يمكن لشاعر ان يكون ماديا بالمعنى الفلسفي للكلمة ؟ ربما هناك من يذكر اسم الشاعر التشيكوسلوفاكي ميرو سلاف هولوب ؟ ولكن لغة هولوب الجدلية الجافة وانتماءه الماركسي لا يمكن ان تبرر لنا اعطاءه لقب الشاعر المادي .

ان فيكتور هيجو يذهب على العكس كليا من ما يسمى بالشعر المادي فهو يعتقد على ان الشعراء « حلوليين » وهي ترجمة للكلمة الفرنسية (Panthéiste) اي يعتقدون بحلول الله او اله في اجسادهم . وكان هو أول المعتقدين بذلك .

ان للقصيدة قدرة « ميتافيزيقية » على الكشف وذلك باختراق الواقع الى نقطة خارجه مطلة عليه . وليس بالضرورة ان يكون هذا الموقف شهادة محصنة كما يريد له ذلك الواقعيون الاشتراكيون من النقاد .

الا يكفي قوس القزح الملون هذا القائم بين نقطتين لا نعرف بالضبط حدودهما ؟ .

اما غيللفك الشيوعي او السياسي بشكل عام :

« على طرقات المصنع
تاريخ
يصرخ بالانتقام » .

ان لغة غيللفك السياسية كثيفة مقتضبة هي الأخرى ومشدودة كسائر شعره . وهكذا فهو يعتمد المفارقة السريعة وحتى الخاطفة اذا ما اراد الخروج الى السطح . فان كلمة « المصنع » وحدها هي التي منحت النص أقوى مدلولاته السياسية واكثرها مباشرة . وان اختزال اللغة السياسية هذا حتى على مستوى المفردة يمنح للغته

السياسية الوحدة بالاضافة الى انه يجنبها الشعارية او « المنشورية » ان صح التعبير .

وهو احيانا لا يلجأ حتى الى هذه المفردة ذات التأريخ والحضور السياسي « المصنع » وكأن المباشرة فيها تحاصره فيهرب منها الى لغة اكثر عمقا واقل دلالة خارجية :

« جرب البرهان
بشمس اقل » .

وهنا يكتفي بتصوير حالة جدلية لا يمكن ان تفلت من التلويح باحتوائها عن الفعل السياسي او اليومي .

ان حساسيته من اللغة المباشرة واضحة . ومحاولته استبدالها ظاهرة في كل قصائده ذات المضامين السياسية وهو يقول :

« لقد كتبت في فترة معينة قصائد ــ مناشير ولكن انتهى ذلك الزمن وانتهت هذه القصائد » . وكأنه يأسف على ممارسته هذه ولكنه يعتبرها جزءا من مراهقته .

لقد حدثني غيللفك في أن اكثر قصيدة سياسية نجاحا في شعره السياسي هي قصيدة « فيتنام » وقد وزعت هذه القصيدة بـــ ٨ ملايين نسخة بعد ان طبعت في اليابان والقيت من الجو على الأراضي الفيتنامية . ان هذه القصيدة ــ على حد تعبير غيللفك نفسه وقد ذكر ذلك في المؤتمر الصحافي الذي عقده في بيروت في مقر اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ــ لم يكتبها عن فيتنام بالرغم من رغبته الملحة بالكتابة عنها . ولكنه قد كتبها بعد ان زار احد اصدقائه الذي انتحر ورأى جثته ، وانه قد كتب القصيدة في أولها عن الجثة ثم صارت قصيدة فيتنام هذه . وبهذا الصدد ذكر لي ايضا حادثة مشابهة حصلت للشاعر الفرنسي بول ايلوار وهو صديق قديم له ، فقد أخبره بول ايلوار يوما ان قصيدته « حرية » قد بدأ كتابتها وانجز جزءا منها عن زوجته .

« اكتب اسمك على .. »

ان المقصود هنا اسم زوجته ، ولكنه اكتشف اخيرا ان المخاطبة في القصيدة صارت الحرية . وقد كان ايلوار في ذلك الوقت لا يجرؤ بالحديث عن هذه الحالة الى الصحافة ؟

□□□

اذا كانت اللغة قادرة على اختزال العالم دون ان يتضاءل داخلها فان غيللفك قادر على اختزال اللغة دون ان تتضاءل هي الأخرى داخل القصيدة . واستطاعة اللغة هي بالضرورة استطاعة الشعر . كيف يمكن ان يتجمع بدون القصيدة محيط الضجيج هذا الذي يصخب في الخارج ؟ كيف يمكن لهذا الدم ان يتفسح دون استطاعة الصراخ الكامنة ؟ ان حالة الصمت التي يغرق فيها شعر غيللفك لا تعني الهدوء قط :

« ان ما يثير الرعب
في الهيكل العظمي
ليس المادة » .

بدءا من الانتقال الى الزمن الحاضر باستعمال الفعل المضارع ومواجهة المشهد ـ الهيكل العظمي وانتهاء بتعميمه خارج الحدود الفيزيائية المتبقية من الجريمة ـ الموت يمتد المسار الذي اختاره غيللفك لاطلاق « صرخته » الهادئة هذه .

بين الاستغراق في الاشياء وادانتها ، يخرج غيللفك من مأزقه الشعري ليقدم مجرد شهادة حضور قد تأخذ شكلاً متوهجا فاضحا انما المواضع قد لا يراها الا هو :

« اسلبوا اذن
هذه الاجساد الممددة هنا
من احتياطي الثورة
الذي ما زال حيا فيها » .

او شكل ضحكة منطفئة ميتة هي الاخرى كما في قصيدة « ركام الجثث » :

« تعرف الجنس
من الاحذية »٠.

واحيانا امام تفجر مشهد من هذا النوع وهوله يهرب غيللفك من كل معادلة اخلاقية او اجتماعية او سياسية ليكتشف لوحده صيغة متفردة لشهادته فتراه في قصيدة « ركام الجثث » مشاهدا يبدو بعيدا اول الامر ، وهو يقترب شيئا فشيئا من المشهد يأخذ بتجميعه (في القصيدة) قطعة قطعة ولونا لونا وكأن الصورة لم تكتمل ليدركها وعند ذلك يكون مطالبا برد الفعل فهو ينظر من البعد :

« أحد أطراف الركام هذا
يبدو مكشوفا واجرد
ساق ـ لأمرأة طبعا ـ
ساق صفراء
عليها جوارب بيضاء
وفخذ .. » .

وهنا تدحره الصوره وكأنها خرجت من حصاره البارد لها وامسكت فجأة بمدركاته ولكنه لن يستسلم لمنطقها فورا ولا يملك تجاه ذلك الا ان يتعجب :

« فخذ ،
حقيقي ! » .

بكلمة « حقيقي » يثبت كل شيء ، وهنا يتراجع هاربا من مادته التي اكتشفها ولم يعد في استطاعته احتواءها والرسم بها رغم محاولته . لذا فهو لا يملك بعد فشل هذه المحاولة الا الهرب :

« اصفر ... ـ لا شيء
لا شيء » .

بمثل هذا المشهد الشعري الهائل يواجه غيللفك اكثر الحقائق رعبا بالعودة الى طفولة حانقة وجريئة بحيث يكون بامكانه العبث والفرار في الوقت المناسب .

ان معادلة شعرية حية وعميقة من هذا النوع تضع تحت تصرف الشاعر بعدا جديدا هو الزمن ، ولكن الزمن ليس كتاريخ أو لون انما كتجسد .

لن يتنازل غيللفك عن صمته بكل اشكاله حتى عندما يجمع انفاسه ويضع اصابعه على مواضع الألم باحثا عن الصرخة . في مطولته الاخيرة « صرخات » وفيها نجده يتقفى آثار صرخات كامنة او غائبة او أخرى يبتكرها . وبهذا فانه يرسم خارطة سرية للصرخة وكأن حواجز الصمت تترصده في مساره هذا . ان قصيدة « صرخات » بالرغم من احتوائها على تسعين صرخة (تسعين مقطع كل يصور صرخة ما) فانها تبقى نوعا من « الضجة » التي يثيرها الشاعر حول نفسه لكي « يخفي صرخته » الحقيقية الغير قادر على اطلاقها ... موته ربما :

« هذه الضجة
التي يثيرها البحر
ليخفي صرخته » .

وهو في بحثه عن اشكال جديدة وكامنة للصرخة ـ يوظف انكسارات اللون وعلاقتها بالحركة من حولها محاولا ان يمنحها حرارة ودفقا انسانيا :

« الغيمة ترحل
هكذا يصرخ اللون الازرق » .

او وبشكل اكثر استقراءا :

« وجهارا ايضا
تصرخ السلالم الخشبية
لتطالب بالغابه » .

وأصوات أخرى يبتكرها ويمنحها طاقة التواصل من بعده :

« الحصاة التي يحتويها
الماء
تصرخ على الضفة » .

او :

« أصرخ من الملل
انا البركة التي احتلوني » .

بين البركة والاحتلال علاقة لا يمكن الا ان تكون مبتكرة . هكذا وكأنها ولدت للتو .. وهي قائمة مزودة بكل طاقة للحياة والتواصل .. انني افهم الآن ما قاله غيللفك لي في حواري السابق معه :

« انني اعيش االصرخة كما لو كنت انا الذي صنعها » .

الصهيونية واليسار الفرنسي

عبد الكبير الخطيبي

ان العامل المشترك الذي يجمع مختلف النصوص الذي ضمها (الخطيبي) * في كتابه « النقد المزدوج » (دار العودة – بيروت) هو خضوعها لاستراتيجية واحدة ، لكنها تعمل في واجهات متعددة ، تلك هي استراتيجية النقد المزدوج التي تحيا على هامش الميتافيزيقا فترمي الى تفكيك المفهومات الاساسية التي تقوم عليها الفلسفة التقليدية كمفهوم الكلية والاصل ، والهوية والوحدة .

وفي نص « الصهيونية واليسار الغربي » يبين الخطيبي ان اليسار الاوروبي لا يخرج ، بصدد المسألة اليهودية ، عن الميتافيزيقا ولا يتحرر من مفهوماتها . لذا فهو يدخل معه في حوار ليفكك مفهومات الهوية والاصل وتلك المفهومات التي تقوم عليها الايديولوجية الصهيونية . فليست الصهيونية في نظر الخطيبي الا عودة تهكمية للوعي الشقي ، وانفصالا لا متناهيا يحيا على امل العودة الممكنة نحو الذات واسترجاع الهوية العمياء والأصل المفقود ..

ولتوضيح هذه الاستراتيجية طرحنا بعض الاسئلة على المؤلف ،

● عندما ظهر كتاب (Vomito Blanco) سنة 1974 كان حوارا مع اليسار الاوروبي حول المسألة اليهودية . فهل هناك ما يبرر نقله الى العربية في نظرك ؟ ولمزيد من الايضاح هل وظفت في هذا الكتاب بعض المفاهيم التي تعتقد انها ضرورية لاعادة النظر في المسألة اليهودية ، وبالتالي فهي تصلح للقارىء العربي كما تصلح لغيرد ، وليست وليدة ظروف مؤقتة ؟

□ ينبغي ان نذكر بأن هذا الكتاب ألف بعد حرب 1967 ، وأعني في فترة بعينها ، أي بعد الهزيمة التي منيت بها القضية العربية وبعد الضعف الذي حل باليسار العربي ذاته . لقد تمخض عن هذه الهزيمة ، كما هو معروف ، نتائج وخيمة لكنها لم تكن كلها نتائج سلبية ، بل كانت إيجابية كذلك ، فقد سمحت للثورة الفلسطينية

* راجع « النقد المزدوج » لعبد الكبير الخطيبي دار العودة ، 1980 .

بتطوير مواقفها وتحديدها ، وقد واجه الفلسطينيون آنئذ مسألة هذا الانهزام ودلالته الأيديولوجية والاستراتيجية ، وكان عليهم أن ينحتوا من أجل تحررهم نموذجا جديدا مغايرا لذلك الذي يسود العالم العربي ، حيث كان يعكس ايديولوجيات لا تنسجم فيما بينها . والأدهى من ذلك أنه كان ترديدا للنماذج العالمية السائدة وخصوصا النموذج الأمريكي والسوفييتي ، وحتى الأوروبي .

لم يكن هذا الانهزام إذن ذا دلالة سلبية من الناحية التاريخية . اما من الناحية النظرية فكان ينبغي على النظرية أن تواكب التطورات التاريخية ، لكي لا يقتصر الكتاب على مجرد ترديد شعارات جوفاء ، لقد كانت المواكبة تعني أساسا الارتقاء بالنظرية الى مستوى هذه القضية ، كان علي أن أكتب سجالا عنيفا في مستوى عنف القضية ، كان على عنف النص أن يساوق العنف الذي تعرفه ساحة المعركة ،

كنت أرتئي إذن ، وأنا أقدم على هذا العمل ، ضرورة اللجوء الى نظريات ومفاهيم كان بامكانها أن تساعد على النفاذ الى عمق المسألة الفلسطينية ، وعن طريقها ، الى مسألة العلاقة بين اليهودية والاسلام ، بين العرب واليهود .

والحال أن اليهود أنفسهم قد لعبوا دورا نظريا أساسيا في الغرب ، فكان منهم كبار المفكرين أمثال (سبينوزا) وآنشتين وفرويد وماركس وآخرين غيرهم .

كان على تنظير هذا الصراع أن يحدد المواقع الاستراتيجية التي ينطلق منها . لذا إخترت مواقع نظرية ثلاثة هي : المسيحية ثم ماركس وفرويد .

لقد تساءلت أولا عما تمثله المسيحية بالنسبة لليهودي . ماذا كان المسيح من حيث هو مفهوم ميتافيزيقي نظري في عين اليهودي ؟ فلربما كان هو مفهوم الخيانة ذاته ، بحيث يكون المسيح ذاك اليهودي الذي « خان » شعبه فأقام أخلاقه على هذا المفهوم ، لقد إتخذت بنوع من السخرية مفهوم الخيانة ، إتخذت المسيح كمفهوم خان الديانة اليهودية ...

الموقف الثاني الذي إنطلقت منه هو موقع ماركس باعتباره يهوديا معاديا للصهيونية وقد كان لذلك نتائجه ، سواء بالنسبة للأنظمة السياسية في العالم ، والعالم العربي على الخصوص أو عند اليسار الذي إستلهم الأيديولوجية الماركسية .

الموقف الثالث : هو التحليل النفسي وفرويد ، وهو أيضا يهودي كما نعلم .

لقد تعمدت إنتقاء بعض النظريات وأهملت أخرى مثل نظرية (هايدغر) الذي لم يكن يهوديا ، لكنني فضلت أن أنطلق من النظريات التي نمت في حضن اليهودية والتي في إمكانها أن تساعدنا على فهم الصراع . وهكذا خلصت الى مفهوم الوعي الشقي .

إن المسيح نبي ، ولكنه منظر أيضا . منظر عملي كما يقول (غرامشي) . وهذا شأن ماركس ، إنه منظر وداعية أيديولوجي ، أما فرويد فهو عالم ومنظر . لقد أحدث هؤلاء الثلاثة إنفصاما ما وقطيعة : المسيح بالنسبة لشعبه والشعب المختار ، وذلك عندما أقام المسيحية على مفهوم الشمولية ، إن المسيح أسس نزعة إنسانية شمولية . وهذا شأن ماركس الذي جعل من الصراع الطبقي محرك التاريخ ، ومن تحرير الطبقة العاملة غاية يرمي اليها تاريخ الانسانية . إن شعار « يا عمال العالم إتحدوا » شعار شمولي عالمي . أما فرويد فانه يهودي ملحد مثل ماركس ، ولكنه كان في موقف أكثر تعقيدا باعتبار أنه لم يعتنق الصهيونية قط . إن التحليل النفسي عرف مجده في (فيينا) وإنطلاقا منها ، وذلك في أواخر القرن الماضي ، وفي نفس الحقبة ونفس الموقع إندلعت الصهيونية . لقد نمت الصهيونية في موازاة مع التحليل النفسي ، وقد التقت طرقهما في بعض الأحيان ، فذهب البعض الى تبرير الصهيونية وإقامتها على نظرية التحليل النفسي ، وبالرغم من كل هذا فان فرويد ذاته لم يعتنق الصهيونية ، غير أنه لم يكن مناهضا لليهود . وما كان يهمني أنا هو كيف فكر فرويد في المسألة اليهودية .

لقد تعرضت نظرية فرويد لرفض شديد من طرف الصهاينة . ذلك أن (فرويد) خلخل مفهوم الواحد فذهب الى أن هذا المفهوم مفهوم مصري يرجع لأخناتون كما زعم بأن موسى مصري ، لقد جعله يتمتع بهوية مزدوجة ، فصدع بذلك حنين اليهود وتشوفهم الأسطوري إلى الوحدة . لقد أقحم فرويد الازدواجية والانقسام والتمزق والدياسبورا .

لقد تبينت أن هذا التمزق هو ما كان هيجل يعبر عنه فلسفيا عن طريق مفهوم الوعي الشقي ، فاستعنت بتحليلات هيجل حول هذا المفهوم وإستعملتها بكل حذر علما بأن هيجل مسيحي لم يكن يريد أن يفهم تاريخ اليهود .

لقد ظهر لي أن مفهوم الوعي الشقي مفهوم أساسي يعبر عن الانفصال اللانهائي للكائن ، وإن اليهودي هو ذاك الكائن الذي يعيش هذا الانفصال اللانهائي ...

تلك كانت المواقع النظرية التي إنطلقت منها في كتابي حول المسألة اليهودية ، ولنعد الآن للاجابة عن سؤالك حول ضرورة نقل الكتاب الى اللغة العربية وإدخال هذه

المفاهيم الى العالم العربي ، إنني أرى أن هذا لايخلو من فائدة . وذلك لأننا عندما نصارع في المستوى السياسي ، ما نزال نستعمل حججا لا تقوم على دعامة قوية ، ونردد شعارات وتحليلات سطحية . إن الحوار مع الماركسية يبدو لي من الأهمية بمكان باعتبار أنه يطرح مسألة هوية الفرد وعلاقتها بالصراع الطبقي وهي مسألة غالبا ما تتعرض للاهمال من طرف الحركات السياسية في العالم العربي ، حيث يطبق نموذج عام للصراع الطبقي ، لا يسمح للفرد بأن يعيش هذا الصراع بالفعل . لذا إستعملت في كتاب آخر مفهوم المناضل الطبقي لكي أنبه إلى أن الفرد المناضل ينبغي أن يعيش نضاله دون أن يرمي به في مستقبل موهوم . إن الصراع الطبقي الذي نتحدث عنه في العالم العربي لا ينفصل كثيرا عن الميتافيزيقا ، فهو يلجأ الى مفهوم الفاشية فيرمي بالمستقبل في خارج مجهول .

تكفي الاشارة الى أهمية النص الماركسي وضرورة طرح الاسئلة عليه ، إنطلاقا من إشكاليات محلية . وباستطاعة المفكرين العرب أن يسائلوا النص الماركسي إنطلاقا من قضايا عربية ومن زوايا عربية .

وهذا يصدق أيضا على فرويد . وحتى الآن يتجنب أغلب المفكرين في العالم العربي الحديث عن فرويد وعن التحليل النفسي وهم يعترفون بأهميته ولكنهم لا يعتبرون أنه يعنيهم هم بالذات . وهكذا يتم الخلط في التحليل النفسي بين طريقة العلاج ، وهي تقنية يمكن تأويلها وتكييفها حسب المواقع واللغات والبلدان . ولكن لا ينبغي أن ننسى أن هذه الطريقة نفسها تدعونا الى الاصغاء لآلام الغير . ولهذا أهميته . باستطاعتنا إذن أن نطبق هذه التقنية ونكيفها حسب الظروف . ولست أرى مانعا في هذا ، لماذا لا نصغي لألم الغير ؟ لماذا لا تتعدد الآذان المصغية لهذا الألم في العالم العربي ؟

ثم هناك الى جانب هذه التقنية فكر فرويد ، لا أقول نظرية ومعرفة وإنما طريقته في تأويل اللاشعور وهي تصدق في مجالات متعددة سواء في الفن أو في العلم أو في الفلسفة مثلما أن الماركسية تأويل للقوى اللاشعورية التي تهيمن على التاريخ . إن إهمال اللاشعور ورفضه في العالم العربي شيء له دلالته ، كما له جذوره التي تفسره . وباستطاعة التحليل النفسي أن يكشف عن المكبوت في الوجود العربي ، وأن العرب يشعرون بخطورة التحليل النفسي غير أن الكائن العربي يهاب الحديث عن نفسه وهو يفضل الحديث عن الغير أو الصمت ...

ولنعد الى المسألة الصهيونية لنقول بأنني لم أدخل هذه النظريات لأول مرة ، فهي معروفة في العالم العربي غير أن التأويلات تتباين وتتفاضل فيما بينها .

● ومع ذلك فانت تستغرب لكون فرويد فضل موسى على إبراهيم ، فتقترح مفهوم عقدة إبراهيم لتطعيم ما قاله فرويد حول موسى واليهودية .

□ لقد أنشأ فرويد مفهوم عقدة أوديب ، وقد تحدث بعض علماء التحليل النفسي فيما بعد عن عقد أخرى . ويظهر أن فرويد يلح على أهمية هذه العقدة ، فهو يعطيها مكانة قصوى في تحديد نشأة الشخصية ويرى فيها مصدرا للصدمات والصراعات التي تعرفها الشخصية فيما بعد . وأنا لا أريد أن أدخل في جدال حول أهمية هذه العقدة وما إذا كانت تشكل القانون الأساسي لتفسير مختلف الصدمات وهناك على كل حال من يذهب هذا المذهب من علماء التحليل النفسي . غير أن هناك من قام ضد هذا الموقف ونذكر كتاب (دولوز وغواتاري) ضد ـ أوديب ، فقد بينا أن هذه العقدة حكاية لا تخرج عن المؤسسات الاجتماعية المعروفة وأن فرويد يريد ان يقحم عن طريقها كل المشاكل داخل مؤسسة الاسرة فيعيد كل الأمور الى نظام واحد ويخضعها لقانون أساسي هو قانون الأسرة .

لم أكن أرمي أذن لمناقشة فرويد بصدد أهمية عقدة أوديب . لقد أوليت إهتمامي لكتابه (موسى والتوحيد) . ولا ينبغي أن ننسى الضغوط التي لقيها فرويد من طرف بعض اليهود الذين حالوا بينه وبين نشر هذا الكتاب . إن ما لفت إنتباهي هو أن فرويد في هذا الكتاب نسي صورة أكثر قدما وأهمية من صورة موسى وتلك هي صورة إبراهيم أول من أسس شريعة الكتاب المقدس . كيف أمكن لفرويد أن ينسى هذه الصورة التي هي حوار مع الله . وفي هذا الحوار نجد شريعة التضحية والفداء ، وفي النهاية مسألة الخطيئة والاثم وإستحالة تطبيق الشريعة دون هذا الاثم . لم يول فرويد إذن إهتماما لهذه الصورة سواء في تفسيره لأصل الديانة أو في تفسيره الرمزي لنسبه هو . إنني أميل الى الاعتقاد ، على العكس من ذلك ، إن مفهوم الشريعة في الكتاب المقدس سابق على التفسير الذي يعطيه فرويد ، وإن فرويد نفسه إبراهيمي من غير أن يعلم ، لذا أدخلت مفهوم عقدة إبراهيم ، لا لتفسير القانون الأسروي كما فعل فرويد ولكن لتفسير نشأة قبيلة و« امة » بكاملها . فهذه العقدة في نظري هي المصدر الرمزي للشريعة الموسوية . إن ما كان يهمني إذن هو أن أحاور التحليل النفسي ، وأطرح عليه أسئلتنا نحن لفتح طرق جديدة نحو البحث .

● يظهر ان ما تقوله انت عن ماركس هو ما قاله (دولوز وغواتاري) عن فرويد . فماركس في نظرك (ص ١١٥) « لم يأبه لا باب حي ولا بميت » . إنه بدد بوقاحة غير معهودة النظام الذي جعلته الانسانية يتبلور في المؤسسات الاجتماعية والملكية والنقود والأسرة والدولة « فهل يمكن ان نقول ان ماركس هو أساسا مفكر للاختلاف ؟ »

☐ يجب أن أوضح هذه النقطة . يظهر أن ماركس أساسا مفكر جدلي ، وأنه تغذى على الجدل الهيجلي وعن طريق هيجل ، على الجدل اليوناني ، فهو ينتمي إذن لتقليد تاريخي عريق يمتد إلى الفلسفة اليونانية . وقد إستطاع هو أن يحول الجدل إلى أداة نظرية وعلمية وأن يرقى به إلى مستوى الثورة التاريخية لتحويل البنيات السياسية فالاجتماعية على المدى البعيد . إن ماركس إذن مفكر جدلي ، وهو ذاته يقدم نفسه كذلك . إلا أنني حاولت أن أذهب أبعد من هذا لأننا لا ينبغي أن ننسى أن ماركس أقام نظرية فلسفية حول التاريخ وحول التشيؤ والاغتراب ، فكان بذلك مفكرا للاختلاف . ولتوضيح ذلك ينبغي أن نعلم أن الجدل صراع بين الايجاب والسلب وأنه بالتالي يولي الأهمية لعمل السلب والنفي ، أي للصراع الطبقي ، فهو إذن جدل الفوارق والاختلافات . إن ماركس مفكر للاختلاف وبالضبط للاختلاف الجدلي . وهذا أمر عظيم . ونحن ينبغي أن ندخل الجدل في العالم العربي لأنه سيغذي الفكر السياسي والاجتماعي .

إن ماركس إذن يشكل إمتدادا لفكر الاختلاف وهو فكر عريق في القدم ، إلا أنه إلى جانب هذا ، يظل أيضا تحت رحمة الميتافيزيقا وتحت تهديد فكر غائي ، صحيح أنه ينظر إلى التاريخ في إنفصاله إلا أنه يرى فيه إستمرارا وتقدما . إنه أنماط إنتاج ، ولكن أيضا إنتقال بين تلك الأنماط ، هنالك إذن مجموعة من المفاهيم عند ماركس تظل تحت رحمة الميتافيزيقا إن لم نعاملها بحذر وإنتباه . وهذا ما وقع بالفعل عند بعض الماركسيات التي جعلت من الصراع الطبقي جدلا بين الفقر والغنى ، بين الشر والخير وبالتالي صراعا مانويا بين قطبين . ها هنا نظل تحت تهديد الميتافيزيقا ، غير أنني أعتقد أن فكر ماركس شديد التعقيد وإنه فتح أبوابا ينبغي إقتحامها ودروبا ينبغي الاستمرار فيها . وباستطاعة فكر الاختلاف أن يستلهم المفاهيم الماركسية الأساسية حول الصراع الطبقي والاستلاب والانفصال والتاريخ

● فيما يتعلق بعلاقة ماركس بالمسألة اليهودية ، انت تشير في كتابك لما يقوله (مسراهي) حول ماركس باعتباره مناهضا كبيرا لليهود فترد بأنه لم يكن يرغب في الانتحار والقضاء على الشعب اليهودي . فكيف عاش ماركس في نظرك هذه الازدواجية بين واقعه كيهودي وبين فكره كمفكر للاختلاف ؟

دراســات

□ صحيح أن موقف ماركس لا يخلو من إلتباس . فاذا ما عمم نظريته حول الصراع الطبقي فان الأقليات ستخضع هي أيضا لجدل التاريخ . فداخل الأقلية اليهودية كانت هناك فوارق ، وكانت هناك برجوازية وبروليتاريا . وقد هاجم ماركس النظام البنكي والتجاري الذي كانت تهيمن عليه هذه البرجوازية . لقد « خان » ماركس إذن هذه الأقلية البرجوازية اليهودية ، وهاجمها بعنف شديد . وكان بامكان اليهود أن يردوا عليه : كيف أمكنك أنت اليهودي أن تحاكمنا نحن اليهود . أنت منا وليس بامكانك أن تعاملنا كما تعامل باقي البرجوازيات .

انني أعتقد على العكس من ذلك ، إن ماركس لم يكن معاديا لليهودية ولا مناهضا لليهود . صحيح أنه هاجم البرجوازية التجارية والبنكية ، ولكن لا ليعادي اليهود بل ليقيم نزعة إنسانية شاملة مثلما سيقول بعض الماركسيين اليهود فيما بعد أمثال (دويتشر) . ولكن يظل السؤال قائما : كيف حل ماركس مشكل هويته اليهودية ؟ إنه أعلن إنفصاله عنهم ، ولكن يبقى علينا أن نفسر كيف إرتد ماركس ضد اليهودية ؟ لقد وضعت معالم الجواب عن هذا السؤال ، ولكن ربما وجب تحديده تحديدا أكثر .

● أنت تتهم الأيديولوجيات السائدة في العالم العربي إنها تردد صدى اللغة الابراهيمية وتلح على مفهومات الخطيئة والذنب . وربما يبدو من إلحاحك على مفهوم الوعي الشقي والشعور بالذنب إنك تستعمل نفس المفاهيم وقد يظهر للقارىء لأول وهلة انك تحول الصراع الى جدال ديني .

□ أوضحت هذا في مقدمة الكتاب . لقد إعتدنا أن ننظر لهذا الصراع في جانبه السياسي . وقد ذهبت أنا أبعد من هذا وإرتأيت أن للمسألة اليهودية جذورا لاهوتية وميتافيزيقية عريقة .بحيث حتى إن حل المشكل سياسيا وأقيمت دولة متعددة الأديان يبقى السؤال قائما ، من هو اليهودي بالنسبة للعربي والمسلم هل هو يهودي القرآن أم إن هناك يهوديا عاش في التاريخ وينبغي إعادة تحديده الآن وهنا . لقد ألححت على المسائل الميتافيزيقية والأخلاقية لأنني أعتقد أن اليهودي والعربي تجمعهما عوامل مشتركة متعددة وهذا منذ الكتاب المقدس . علينا أن نفكر في كل هذا ، في الحرب التي بيننا وبين اليهود وكذلك في حوارنا معهم ، حوارنا الذي يمتد الى العهود القديمة والذي ما زال مستمرا . فأنا لم أرد الصراع الى مجرد الجدال الديني ، وإنما حاولت النظر إليه في جذوره التاريخية والأخلاقية والفلسفية . هذا مع العلم بأن هناك تحليلات تاريخية جيدة حول المسألة وربما كانت مستوفية وأنا حاولت أن أطرق المشكل فيما وراء الطرح الأيديولوجي والسياسي وأرى ضرورة توضيح علاقتنا باللاهوت وإلا فسنظل عاجزين

عن فهم الثورة الايرانية الآن ، إذا أمكن أن نتحدث عن ثورة . فما مكانة الديانة واللاهوت في ثورة الخميني ، هل اللاهوت ما زال ينطوي على قوة ثورية لم تستنفد بعد ولم تتجاوز . ليست هذه المسائل إذن ثانوية ، كل ما في الأمر أننا إعتدنا التحليلات الأيديولوجية والسياسية .

● في نهاية هذا الحوار . حبذا لو حدثتنا قليلا عن مصير كتابك سواء عندما عزمت على نشره في فرنسا او عندما نشر ووزع .

□ لقد لقي الناشر ضغوطا عند عزمه نشر الكتاب ولكن موقفه كان شريفا وقد قال لي بأنه لم يكن ليتوانى عن نشره حتى ولو كان حول (إيرلندة) ، وعلى كل حال فقد كان الناشر منطقيا مع نفسه إذ سبق له أن وقف فيما قبل إلى جانب الثورة الجزائرية .

أما عندما نشر الكتاب فقد قوبل باستياء كبير من طرف الأوساط الصهيونية . وقد نعتتني جبهة اليهود في فرنسا بالاجرام وشتى أنواع الشتم . ولدي الآن أعداء رسميون في فرنسا على أثر نشر الكتاب . والمؤسف أن الصحف اليسارية ذاتها كانت تعامل الكتاب بحذر وتخضعه لنوع من الرقابة . فمجلة (بوليتيك هيبدو) مثلا حذفت جزءا من مقال حول الكتاب .

اما في الارض المحتلة فقد وزع الكتاب في البداية ، لكن بأعداد محدودة وقد تلقيت بعض الرسائل في شأنه من هناك . وفيما بعد منع الكتاب وأصبح يتداول على شكل مطبوع بالآلة الكاتبة .

أجرى الحوار .

« عبد السلام بن عبد العالي »

البير أديب
دفتر الذكريات

اجرى الحوار : الياس خوري ومحمد فرحات

في اول كانون الثاني عام ١٩٤٢ ، صدر العدد الاول من مجلة « الاديب » .
ومنذ اربعين سنة و« الاديب »تصدر ،وهذا الرجل يرعاها كأنها احد أولاده . البير أديب الشاعر والمجدد ورئيس التحرير والمبدع والفنان ، صفات متعددة تجتمع في رجل واحد ، فيتعدد الواحد الى مالانهاية ،ولايكون نصيب الابداع الفردي الامجموعة شعرية واحدة هي « لمن » ، الصادرة عام ١٩٥٢ عن دار المعارف في مصر ، كأنه الابداع يتوزع وينتشر في الاخرين .

ومن هو ألبير أديب ؟
إنه الاخرون .رجل قرر ان يكون حين يكون ، في الاخرين .شاعر ،كان اول من بدأ مغامرة الشعر الحديث في اواخر العشرينات ، مناضل يكمل سيرة رعيل اللبنانيين الكبار الذين هاجروا الى الاميركتين ومصر . فاذا به يهاجر الى الاثنتين، من المكسيك الى مصر ثم يعود الى لبنان. كانه يستكمل دائرة المهجريين ويحيلها الى فعل في الواقع، اوكأنه أخر المهجريين وأول المحدثين .

وهو الى جانب ذلك ، مناضل قديم . وفدي في مصر وقومي ثم اشتراكي في لبنان . ثائر وشاعر واذاعي وصحافي وكاتب قصة وصاحب احدى اكثر المجلات الادبية أهمية في تاريخ تطور الكتابة العربية الحديثة .

نجلس امامه في منزل ابنته ندى حداد ، في شارع يموت ، الحمراء ، فالمنزل الذي يعيش فيه البير أديب وتصدر المجلة منه ،يقع على الخطوط المشتعلة في طريق الشام بمواجهة بناية « البريمو » .

« ثمانية ايام وانا وزوجتي في الممر ، والدخان يكاد يخنقنا ، ثمانية أيام والقذائف لا تتوقف . ثم قفزنا من الجهة الخلفية ، ونحن الان هنا ، اوراقي هناك آمل ان لا تنهب » .

وهو بشعره الابيض وجبينه العريض ولكنته المصرية ، امامنا ، يتكلم ، يفتح دفتر ذاكرته ويتكلم . كأن هذا الذي نعتقده تاريخا ادبيا هو حياته : الياس ابو شبكة ، عمر فاخوري ، احمد شوقي ، خليل مطران وعبد الوهاب البياني ..والجميع . التاريخ الادبي امامنا ،وهو يتكلم عن عينيه ، عين لاترى ،واخرى ترى كراس الدبوس ،لكنه يضع امامه أكوام مجلته « الاديب » ، ويكتب على أغلفتها العناوين من أجل إرسالها بالبريد .

هذه حياتي ، يقول ، اذا راحت اموت .
وامامنا يبسط حياته على كفيه المرتعشتين ، يدخن قليلا ، وعندما تأتي الذكريات يعود اليه عزم الشباب ، « لو نجمع عزم الشباب الى حكمة الكهولة » .
أمامه ومعه كأننا في التاريخ ، هذين الكفين المبسوطين امامنا ، كأنهما خارطة الثقافة العربية الحديثة .
نشكره ، على ماذا ؟
الشكر لا شيء ، نستمع اليه ، ومنه نتعلم .

● ألبير أديب .. لنعرفك

□ ولدت في «مينرال ديل أورو » ـ المكسيك ، في اول تموز من العام ١٩٠٨ . والدي سعيد أديب كان قد هاجر الى هناك بتشجيع من صهره اسكندر الخوري الذي سبقه الى هناك تاجرا كبيرا في المكسيك ، واصبح فيما بعد رئيس مجلس الادارة في جبل لبنان . ووالدي بدوره ترك منصب مدعي عام عموم المتن ليعمل عند صهره في المكسيك ثم يمتهن التجارة ، ويبقى هناك حتى وفاته . ولي الى الان ثلاثة اخوة في المكسيك .. كان ابي شاعرا ، تخرج في مدرسة الحكمة ، ونشر هنا في مجلة « الضياء » . كتب الشعر بالعربية والفرنسية والاسبانية واتقن الانكليزية .

جئت الى مصر بصحبة والدتي وكان عمري خمس سنوات ، فقد أرسلني أبي لاقيم عند جدي بطرس اديب رئيس بلدية دير القمر آنذاك (أصل عائلتنا هو آل نعمة ضو) والغاية من ارسالي اتقان العربية في مدارس الوطن .

صادف أني مرضت في الاسكندرية التي كانت محطة تبديل للبواخر ، وقد أرسل ابي خبرا يقول فيه لامي : ابقي في الاسكندرية فبقينا ، ويظهر ان ابي شعر بقدوم الحرب العالمية الاولى . دخلت الى مدرسة الفرير في الاسكندرية ، وكان ابي يرسل الينا المال الكافي ، ثم بعد انقطاع المراسلات معه كان المال يأتينا من اخوالي في الولايات المتحدة الاميركية ، وهم من آل غانم من بكاسين (عم والدتي هو أبو سمرا غانم البكاسيني) . وبقينا في الاسكندرية حتى اوائل العام ١٩١٨ .

● سافرت انت وامك الى لبنان ؟

□ لا ، بعدها جئنا الى القاهرة حيث تابعت دراستي في الفرير حتى انهيت دراستي فيها . نظمت شعرا بالفرنسية وكانت محاولاتي تدل على موهبة . كنت ضعيفا في العربية فنصح البعض امي بادخالي مدرسة القديس يوسف المارونية في القاهرة ، وهي كانت مدرسة موصوفة لتعلم اللغة العربية . رئيس المدرسة كان المونسنيور بولس رزق ، وابرز المعلمين

الخوري منصور العقيقي من مزرعة كفرنبيان والخوري الياس. بقيت في المدرسة المارونية حتى العام ١٩٢٤. في ذلك العام حاولت كتابة الشعر بالعربية. اذكر ان « الخوري الياس » طلب منا كتابة موضوع انشاء، وقال لي بعد ذلك يا ابني هذا الاسلوب فرنجي والشعر العربي الذي تريد كتابته له اوزان وقواعد. الاوزان العربية لم تدخل في رأسي. اريد ان اكتب « ضياء » ولكن مع الوزن احيانا لا استطيع كتابتها، لا يعود هناك امكانية لتعبيرك الشخصي؛ تدخل تحت حكم الاوزان، وهي تتصرف بك.. كتبت الشعر الطلق، كتبت مقطوعة عنوانها « اذكريني » وارسلتها لـ « السياسة الاسبوعية » أهم مجلة في مصر عام ١٩٢٦، وكان يكتب فيها طه حسين ومحمد حسين هيكل وابراهيم عبد القادر المازني، ومحمود عزمي، فنشرت القصيدة، ومطلعها:

«اذكريني اذا ما الشمس غابت في الافق
وهجم الليل بجيوش الظلام
ان نفسي اظلم منه
وحبي كان تعسا وشقاء
فاذكريني».

بعدما نشرت القصيدة تشجعت وكتبت غيرها فنشرت في مجلة « الاخاء » لصاحبها سليم قبعين وهو فلسطيني مقيم في مصر ومتمكن من اللغة الروسية، وقد كتبت كثيرا في هذه المجلة.

● اشجعك هذا على احتراف الكتابة في الصحافة؟

□ دخلت الجامعة لاتعلم التجارة، فتركت بعد سنتين، ثم تعلمت في مدرسة الحقوق لمدة سنة واحدة. كنت مشاغبا، أكثر من « وفدي »، كنت « وطنيا » مع أحمد حافظ رمضان. وقد طردت من مدرسة الحقوق بسبب قيادتي احد الاضرابات، وعقب ذلك لم اعد استطيع متابعة دراسة الحقوق فقد صدر قانون يحصر دراستها بحملة البكالوريا في قسمها الثاني.

عملت كمراسل خاص للجريدة التجارية المصرية لصاحبها محمد نجيب ولاية، وكانت لسان حال غرفة مدينة الاسكندرية، الى جانب كتابتي في مجلة « الرقيب » لصاحبها جورج طنوس الذي كان اديبا وشاعرا ومؤثرا في المسرح المصري، وقد كان في الوقت نفسه رئيسا لتحرير « كوكب الشرق » وهي لسان حال حزب الوفد وصاحبها احمد حافظ رمضان، وكانت جريدة يومية فعملت فيها كاتبا للصفحة الادبية. اذكر اني نشرت قصة « المرأة والميسر » في صفحة كاملة وكان هذا فتحا بالنسبة لي ولسني. جاء احمد حافظ رمضان وقال لي. هذه قصة رائعة وزوجتي قرأتها و أهنئك. كتبت القصة كثيرا، لكني ما لبثت ان عدلت عنها

عائدا الى الشعر الطلق .

عملت ايضا في مجلة « الروايات المصورة »كان رئيس تحريرها سليم خوري . كنت اترجم روايات عن الفرنسية ، واحيانا اشاهد افلاما واكتب احداثها (« الشهامة اليابانية »عن احد الافلام)كان صاحب هذا المجلة يدفع مكافأة النشر بحسب عدد كلمات النص ... كما عملت كذلك مع حسين شفيق المصري في صحيفتيه « البغبغان » و « المسمار »وهو من اصل تركي ولغته عربية عرباء .. اما المازني فقد اصدر عشرة اعداد من مجلته « الاسبوع »فعملت فيها لهذه الفترة الوجيزة . وانكر ايضا ان اول قصة ترجمتها نشرتها مجلة « المرأة الجديدة » كما نشرت في مجلة « النيل » .

○ أكانت الكتابة تكفي لاعالة البير اديب الشاب وامه ؟ امك بالمناسبة أكانت تعمل ؟

لم تكن امي تعمل ، ولم تتزوج غير ابي . كنا نعيش خبزنا كفاف يومنا .. سكنا في القاهرة ،وانكراني عملت ايضا سكرتيرا عاما لشركة السياحات الشرقية ،واصحابها هم اسكندر يارد وجان سياج والدكتور سالم (قريب جبران تويني) .

● البير اديب الطالب المحرض على الاضراب، ألم يلعب دورا في الهم السياسي العام آنذاك ؟

□ اثناء الثورة السورية الكبرى ،كان الوزير الفرنسي المفوض في القاهرة يحضر قداس الفصح عند الموارنة مهنئا . جئت ومعي شباب ، رأينا علم الانتداب الفرنسي (العلم الفرنسي و في وسطه ارزة)كنا في الكشاف الذي يشرف عليه شخص وطني من آل مخلوف . رفضنا الدخول تحت علم الانتداب ،ورفعنا علما بديلا (ازرق سماوي في وسطه ارزة) ، وبدأنا نصرخ « تسقط فرنسا » .. اتى الخوارنة وقالوا : عيب ، فهذا يسيء الينا .

مرة حضر الى القاهرة قريبان لسلطان باشا الاطرش ، فأقمنا احتفالا في « المسرح الكبير »من اجل الثورة السورية ،لم يكن هناك جمع كثير . خطب حبيب جاماتي (اديب وناشر كبير له « تاريخ ما أهمله التاريخ » ، كان يحرر بالعربية وبالفرنسية) .. بعد الاحتفال بفترة كان الوزير المفوض الفرنسي متجها الى كنيسة الروم الكاثوليك ، فانتظرناه في صالون الكنيسة وصرخنا « تسقط فرنسا ،يحيا الاستقلال «(Abas la France, vive l'independance) ، فأسكتني المطران بالتي هي احسن .

كنت ايضا اتصدر تظاهرات وطنية مصرية ،واجر تلاميذ المدارس المسيحية الفرنسية الى التظاهرات .

صديقي علي نجيب وانا الفنا « جمعية اللواء الاسلامي » . هو الرئيس وانا نائبه ..ثم « جمعية رقي الاداب » انا الرئيس وهو نائبي . وكنا نصدر بيانات سياسية . ومنها احتجاج على نفي اميل خوري من مصر ، وهو كان سكرتير تحرير « الاهرام » وكانت الصحيفة ضد الانكليز ومع الحركة الوطنية فاصدر اسماعيل صدقي قرار النفي (سعيد فريحة في ما بعد تحدى اميل خوري ان يكتب في « الصياد »مقالا ضد اسرائيل ويقبض الف

ليرة ففعل وقبض !).

● كاذيب في الصحافة ، دعنا نتذكر معا اشخاصا واحداثا في عالم الثقافة في مصر ؟

□ حمد شوقي : لم يكن يلقي قصائده ابدا ، كان جورج طنوس يلقيها عنه . انكر كان مكتبي مع هذا الاخير في غرفة واحدة في « كوكب الشرق » ، دخل علينا احمد شوقي ودفع ١٠ جنيه لجورج طنوس كأجرة على القائه قصيدة له .

وقد كان لطنوس دور في امارة شوقي على الشعر .. كانت هناك حفلة تأبين للشيخ ابو العلى استاذ ام كلثوم وواضع اهم اغانيها (حوالى العام ١٩٢٦) . كانت ام كلثوم متشحة بالسواد واعضاء التخت الموسيقي جالسون على على الارض ، وهي تغني :

« افديه إن حفظ الهوى او ضيعه »

واعقبها جورج طنوس ، كان بدينا ، وكان احمد شوقي جالسا في « اللوج » . تكلم طنوس عن ابو العلى وقال : « يجب تكريم العباقرة وهم احياء . وقريبا سنقيم احتفالا لمبايعة احمد شوقي باشا بامارة الشعر » . وبالفعل بدأ الاعداد لحفلة المبايعة التي جرت اثناء اقامتي في السودان .

ــ مي زيادة : زرت صالونها لكني كنت صغيرا ، فرافقت بعض زائريها . كان في الصالون مثقفون يقرأون الشعر ويناقشون شؤونا ادبية ونصوصا .

ــ خليل مطران : كان مثال الاخلاق الكريمة وعفة اللسان . عندما جاء الى لبنان زرته مرارا ، وقد ارسلت اليه ليفتتح « راديو الشرق » في بيروت . كان مطران هو المجدد بين رعيله . كان وضعه صعبا . لبناني مسيحي ، ومع ذلك كان يعتبر من شعراء مصر الثلاثة « شوقي وحافظ ومطران » .. امضى حياته عازبا . واعانه على الحياة انه كان موظفا في الجمعية الزراعية الملكية المصرية ، وعمل لفترة في « الاهرام » .

ــ ابراهيم عبد القادر المازني : شاركت معه بتحرير مجلته « الاسبوع » وعندما زار لبنان زرناه في مصيفه انا وامين نخلة وفخري البارودي ويوسف مكرزل صاحب « الدبور » . اعجب المازني بقطعة من شعري نشرت في « الجمهور » ، او « المعرض » . امين نخلة بدأ يهاجم شوقي ليرضي المازني ، فلم يبعث في نفسه السرور .

ــ توفيق الحكيم : تحدثت عنه عندما كان مجهولا ، كان يعمل في النيابة ، وينشر « يوميات نائب في الارياف » فلفت الانظار الى عمله الهام .

ــ الشيخ فريد حبيش : صديقي . كان سكرتير عام شركة مياه القاهرة . له كتابان « فظائع الثوب الاسود » و « النفس الحائرة » ، وله ايضا كتاب تجاري « تخاطب التجار » .

ــ طانيوس عبده : كان يترجم كثيرا بغير امانة . كتب في « الاهرام » زاوية « نقدات

طائر » . فقيرا كان ، شاهدته مرارا في سبلنديد بار في القاهرة . اراد الحصول على مال من نجيب متري صاحب دار المعارف الذي نشر له عدة كتب . لقد اغتنوا من كتبه . كان مريضا بسرطان الدم ، واستعطى بدل السفر ليعود الى لبنان .

– توفيق حبيب : كان ينشر باسم « الصحا في العجوز » ، وكنت على صلة وثيقة به .

– اسكندر شلفون : والد زوجتي ، كان شاعرا وعالما موسيقيا ، توفي عام ١٩٣٤ لدى تهدم مقهى « كوكب الشرق » في بيروت اذ كان جالسا يترجم « الجبل الملهم » لشارل قرم ويلحنه. وقد بعث هذا الأخير بمن يبحث عما انجز من الترجمة بين الركام .

اسس شلفون المعهد الموسيقي في مصر . نال جائزة اولى اذ لحن قصيدة لمصطفى صادق الرافعي في مدح الملك .

عندما توفي في بيروت كان قد انجز « القاموس الموسيقي » واطلع عليه آنذاك وزير التربية جبران تويني الذي طلب مني اقناع الورثة بطباعته على نفقة الوزارة لقاء ٥٠٠ ليرة .. دفناه انا وشقيقه نجيب شلفون وصلاح المنذر . رأيت احد تلامذته من آل مجدلاني فقال لي ان كتابات اسكندر شلفون اخذها موظف في السفارة المصرية وبصحبته معاون في الشرطة اللبنانية ، و « القاموس الموسيقي » بين تلك الكتابات (كان شلفون يحمل الجنسية المصرية) .

الديبلوماسي المصري كان نائبا للقنصل ، وكان موسيقيا .

بعض نتاج شلفون لا يزال موجودا ومنه اوبرا « السبايا » المخطوطة ، وهي اوبرا شعرية قرأها سعيد عقل واعجب بها والقى عنه محاضرة في الاذاعة ، واستعارها الياس ابو شبكة ثم اعادها الي مقصوصة ، وما لبث ابو شبكة ان اصدر مجموعته الشعرية « الالحان » التي تبدو بعيدة عن سائر شعره . ومن يراجع ويقارن يلاحظ شدة التأثر بـ « السبايا » .

وديع صبرا مدير الكونسرفاتوار وملحن النشيد الوطني اللبناني قدم في باريس رسالة جامعية عن ربع الصوت في الموسيقى الشرقية . وصبرا ابتكر بيانو يعزف ربع الصوت وحمله الى مصر ليستشير اسكندر شلفون . وعندما عاد شلفون الى بيروت لم يعينوه استاذا في الكونسرفاتوار .

● **هل كنت تشاهد المسرح المصري ؟ وماذا بقي في ذاكرتك من اجوائه واعلامه ؟**

□ كانت لدى مجموعة مرجعية عن المسرح المصري ، بعتها مع ما بعت من اوراقي وكتبي الى مكتبة الجامعة الاميركية . كنت مفلسا فاشتروها بـ ٣ آلاف ليرة فقط . والمجموعة استعان بها محمد يوسف نجم في اطروحته .

كنا شلة : انا وجورج طنوس ووالد احسان عبد القدوس واحمد بك رشدي واحمد زكي

باشا (مدير عام المطبوعات سابقا في الولاية العثمانية) ، وكنا نحضر مسرح الريحاني ويوسف وهبي وجورج ابيض وعزيز عيد . كنت مراهقا واغرمت بالمغنية « ملك » وكانت علاقة كتبت فيها مقطوعات في « الرقيب » ، ومنافسي على « ملك » كان محمود الفلكي الناقد الفني .

نجيب الريحاني . اسمه الاصلي نجيب ريحان ، وهو لبناني ، كان موظفا في البنك الزراعي الاهلي وما لبث ان ترك وانصرف للمسرح وكانت شخصيته الاكثر شعبية « كشكش بيه » . الريحاني هو احد بناة الروح الوطنية المصرية . بديع خيري يكتب ، وسيد درويش يلحن، و الريحاني يظهر في شخصية « كشكش بيه » وكان هذا العمل يخرج من مكان المسرح ليردده الشعب .

علي الكسار ، « بربري مصر الوحيد » . كان مسرحه بارزا .. و في مسرح يوسف وهبي كنا نغرم بالممثلات .

وانكر واحدا اسمه انطون يزبك ، الف ثلاث او اربع مسرحيات ، منها « النبائح » التي مثلها يوسف وهبي وكانوا لدى عرضها يحضرون سيارات الاسعاف لان بعض المشاهدين يغمى عليه . ومنها « عاصفة في بيت » التي مثلها جورج ابيض ، و « الغربان » .. كان يكتب بالعامية ، ولمع كثيرا كمؤلف مسرحي .

● **بعض الدارسين ينظر الى رعيل الشاميين معتبرا انهم ارتاحوا للوجود الاستعماري الانكليزي ، ما رأيك ؟**

□ كانت جريدة « المقطم » التي يصدرها فارس باشا نمر ، شريك يعقوب صروف في تأسيس « المقتطف » وقد تولى فؤاد صروف لفترة رئاسة تحريرها وكانت تؤيد سياسة الانكليز .

هناك فئة كانت تعتقد ان زوال الانكليز هو زوال لها .. وفئة اخرى من الشاميين كانت في « الاهرام » وتناصر استقلال مصر .

● **الشعب المصري كان ايجابيا تجاه الدولة العثمانية بخلاف الشاميين ؟**

□ عندما قام الوفد المصري للمطالبة بالاستقلال ، كوفاء للوعد الذي اعطي خلال الحرب العالمية الاولى ، كان ينظر اليه على انه استقلال مصر ، والشعار « مصر للمصريين » ، ولم يكن هناك كلام عن دولة عثمانية ، وكانت مع سعد زغلول نخبة من المصريين، وصور زعماء الوفد تطبع وفوقها الهلال والصليب ، ومن النخبة هذه سينود باشا حنا ومكرم باشا عبيد ومرقص باشا حنا ... وكان خطيب الثورة المصرية هو القمص سرجيوس الذي كان يخطب في الازهر من اجل الاستقلال .

● **قلت في ما قلت انك سافرت الى السودان هل نتحدث عن تجربتك هناك ؟**

□ في العام ١٩٢٧ كنت في مصر في شبه ضائقة مادية وكان الوفد خارج الحكم . وكان لي صديقان من مدرسة الموارنة هما ادمون بحاح وناصيف الريس (اصبح في ما بعد موظفا في وزارة الداخلية اللبنانية وهو من حاصبيا) قد سافرا الى السودان فعزمت على السفر الى هناك كي انتهي من هم الرزق .

آخبرت جورج طنوس واحمد حافظ رمضان واللواء الشاعر محمد فاضل باشا بعزمي على السفر فتكلموا مع جماعة في « الوفد » على ان اكون مراسلهم السري في السودان ، ففي تلك المرحلة كان المصريون لا يستطيعون دخول السودان ، وانا لبناني ، اخذت في ذلك شهادة من المطران خانة .

كان السفر الى السودان شاقا : ١٨ ساعة بالسكة الحديد الى اسوان ثم اكثر من ليلتين بالمركب ثم ٢٠ ساعة بالسكة الحديد ... بعت بعض اغراضي واصطحبت امي ... وصلنا الى السودان كان هناك الموسيقي نجيب شلفون وصديق اسمه الياس الاشقر .

تفتحت العين علي لانني لم اتقدم بطلب سفر الى « وكالة السودان في مصر » التي تدفع نفقات الآتين للعمل في السودان ، ودفعت انا النفقات (كنت اجهل هذا الامر) ولانني صحافي معروف في مصر فلماذا اعمل في السودان ؟ احسست بالمصاعب ، كلفوا سودانيا بمرافقتي ، عندها ارسلت رسائل الى اللواء محمد فاضل باشا وصديق آخر هو الدكتور اللواء سليم باشا موصللي ! (وانا اعرف انهم سيطلعون عليها) اخبرهما اني اتيت الى السودان ، ولم اعمل بعد ، فاهتم اللواء بالمسألة ، وهكذا توقفت المضايقات . وقدمت امتحانا لدخول دائرة المالية فنجحت وعينت محاسبا في الدائرة في الخرطوم .

نشرت الى جانب عملي في مجلة « حضارة السودان » ومن آن لآخر ارسل اخبارا لمصر . وقد اتصلت بسليمان داود منديل وهو مسلم متدين من اصل يهودي ، وكان يملك مطبعة في الخرطوم فدفعته لاصدار جريدة سميت « ملتقى النهرين » اتخذت نهجا وطنيا بقدر ما تسمح به الظروف والرقابة .

لم يكن البيض يختلطون بالسودانيين ، واسست حزبا سريا يدعو الى وحدة مصر والسودان ، وفي يوم ارسل في طلبي صموئيل بك عطية في قسم المخابرات البريطانية (كنت آنذاك اراسل « الرقيب » المصرية سرا) وقال لي هل سمعت ان هناك من يراسل الصحافة المصرية من هنا . قلت لا اعرف ، فقال : نحن سوريون ، وجميع السوريين يعملون ، وهنا مصدر رزق ، ونحن لا نستطيع العمل ضد النظام . هناك حركة غير اعتيادية في مصر فاذا علمت شيئا اخبرني . عند ذلك انتابني الخوف ، وفي يوم جاءني ابن الزبير باشا الزعيم السوداني الذي كان قد ثار على الانكليز . الابن كان على ما يبدو يعمل في المخابرات لكنه ذو احساس وطني . فقال لي : احرق اوراقك ، كنت املك دفتر مذكرات ودفتر شعر ،

فاحرقتهما ، وكانت هذه هي المرة الاولى التي احرق فيها انتاجي .

عام ١٩٢٨ اخذت اجازة الى مصر ، وكنت قد اتخذت قرارا بعدم العودة الى السودان ، لكن وبسبب الوضع السياسي في مصر ، الحكم كان معاديا للوفد ، لم ابق هناك اكثر من شهرين عدت بعدها الى السودان ، وهنا حدثت نادرة طريفة ، فقد انتقلت للعمل كمحاسب منتدب من دائرة المالية الى قوة دفاع السودان ، وهناك تعرفت الى رجل سوداني اسود وله شاربان اسمه عبدالقادر بو عكر ، دعاني بو عكر هذا الى طعام الغداء في بيته وكان يسكن في امدرمان ، دخلت الى الصالون فرأيت شجرة عائلتنا نعمة ضو ، معلقة على الحائط ابتسمت واعتقدت ان بو عكر اشترى لوحة الشجرة العائلية من واحد من آل نعمة ضو كان قد سافر وباع اثاث بيته ومن ضمنه هذه اللوحة . سألت عبدالقادر من اين حصل على الشجرة ، فاجاب بانها شجرة عائلته ، قال انا من عائلة ابو عكر ، ابي لبناني ، وعمي فلان ، وابن عمي هو جوزيف ابو عكر ، ترجمان السفارة الفرنسية في مصر ، والمفوض السياحي في لبنان بعد ذلك وروى ان والده اسلم خلال حرب المهدي وتزوج ، وقد كتب لابن عمه المؤرخ جرجي بك صفا ، وعرض عليه المسألة فاجابه بان يبقى حيث هو ، فاسلم، ونحن اولاده .

وبعد فترة ! وعندما عدت الى لبنان ، وكان الانكليز يسعون الى سودنة السودان ، من اجل اعطائه استقلاله رأيت على غلاف مجلة سودانية صور ثلاثة رجال عينوا لسودنة السودان ومن بينهم كانت صورة شقيق عبدالقادر وهو اميرا لاي وطبيب فتصور اننا نحن اللبنانيين شاركنا في سودنة السودان .

ومرة ، في بيروت ، زارنا اخوه ، وهو اسود البشرة ، ومعه رسائل من جرجي بك صفا ، كان قد ارسلها الى ابيه ، ويريد التعرف الى الاهل ، فارسلته الى اولاد جرجي صفا ، ثم دعوه الى دير القمر واحتفوا به هناك ، وادخلوه الى كنيسة دير القمر .

● وكيف كانت عودتك الى لبنان ؟

□ عام ١٩٣٠ كان لي اجازة لمدة ثلاثة اشهر ، فقررت الذهاب الى مصر للعمل في الصحافة ، حيث كانت الحكومة في يد الوفديين . وعندما وصلت الى الاقصر ، سمعت بائع الصحف يصرخ : « استقالة الوزارة يا جدع » والف الوزارة الجديدة اسماعيل باشا صدقي ، اليد الحديدية والمعادي للحريات ، ففهمت ان الاقامة في مصر صارت مستحيلة ، وكان معي في القطار رجل اسمه رشيد مطر وهو من ضهور الشوير ، فنصحني بالمجيء الى لبنان لقضاء الاجازة ، والتعرف الى وطن ابي ، فاكملنا امي وانا طريقنا الى لبنان وصعدنا الى ضهور الشوير .

و في لبنان كان اوغست باشا اديب ، رئيسا للوزارة اللبنانية ، وانا كنت قد كتبت له كلمة تهنئة بتوليه الوزارة ، فبعث الي رسالة الى ضهور الشوير يطلب فيها رؤيتي ، قابلته وحضر

المقابلة رئيس ديوان الوزارة الامير فايق شهاب والد النائب السابق عبدالعزيز شهاب ، وعندما دخلت نظر الي الامير فايق وقال لي ، سعيد اديب ، يوم هجرته كان يشبهك ، انه انت ، نظر الي اوغست باشا وقال انت سعيد اديب وتأثر كثيرا .

وقررت ان ابقى .

اكتشفت في لبنان هذا الجمال ، كلما التفت تجد لوحة امامك ، وكانت ضهور الشوير رائعة ، فقررت ان ابقى .

عينوني في مصلحة البندرول (وهي مصلحة كانت تقوم بوضع البندرول اي ختم الدولة على علب السجاير .) عينوني في وزارة المالية مفتش بندرول في صيدا ، فرفضت ، لاني لم اكن اريد الاقامة هناك .

ذهبت الى جريدة « النداء » التي كان يصدرها كاظم الصلح وتقي الدين الصلح ، وكان مديرها هو عادل الصلح ، وهي جريدة وطنية ، وكنت انا معروفا بصفتي الوفدية ، فاحتفوا بي ، وكان يعمل فيها آنذاك توفيق يوسف عواد وكامل مروة واحمد زكي الافيوني .

● **اذا ، عدت في لبنان ، الى الصحافة ؟**

□ بدأت عملي الصحافي بفضيحة ، فقد كان هناك احتفال بازاحة الستار عن النصب القديم للشهداء، وفي برنامج الاحتفال سوف يلقي اوغست باشا أديب ، رئيس الوزراء ، خطابا باللغة الفرنسية ، وذلك بمناسبة وجود الماريشال فرانشين ديسبيري ، الذي سيرعى الاحتفال . فكتبت في « النداء » مقالا غير موقع عن بلد العجائب الذي يخطب رئيس وزارته باللغة الاجنبية ، غير ان كاظم الصلح وضع توقيعي على المقال . على اثر الضجة التي اثارها المقال ، تغير البرنامج ، بحيث ان موسى نمور يفتتح الاحتفال بخطاب ، ثم يلقي رئيس الوزراء خطابه بالفرنسية اكراما للضيف .

بعدها قمت بحملة على التمثال نفسه ، الذي صممه الفنان يوسف الحويك ، لانه يعبر عن الطائفية ، اذ نرى امرأة مسيحية من جهة وامرأة مسلمة من الجهة المقابلة ، من أجل الوحدة الوطنية . وقمت باجراء حديث مع أحد الشهداء الاحياء ، بترو طراد ، الذي حكم عليه بالاعدام ، فسألته عما إذا كان يوافق على هذا النصب ، فقال لا . نشرت الحديث كمانشيت في « النداء ».

والملفت ، ان المقال كان له تأثير كبير ، اذ قام مناضل من آل سليم في الغبيري ، بكسر انف النصب ، فقبض عليه ، وخلال محاكمته قدم المتهم تصريح بتروطراد في « النداء » لتبرير دوافعه ، فنال البراءة .

كما عملت في « العاصفة » مع كرم ملحم كرم ، ونشرت فيها الكثير ، وعملت معه في « الف ليلة وليلة » حيث قمت بترجمة قصة عن اللغة الفرنسية .

عام ١٩٣١ حصلت على رخصة لاصدار جريدة باسم « البدائع » ، وأعلن عنها بشارة الخوري (الأخطل الصغير) في جريدته ، ثم ما لبث ان اقنعني بالعدول عن اصدارها ، على ان تكون كملحق في جريدة الأخطل الصغير « البرق » .

كما عملت في « المعرض » لميشال زكور ، وكنت قد راسلتها خلال اقامتي في السودان . وكان يعمل فيها ايضا عصبة العشرة المؤلفة من ميشال ابي شهلا والياس ابو شبكة وفؤاد حبيش وخليل تقي الدين ، وقد هاجمت « عصبة العشرة » احمد شوقي والاخطل الصغير ، واضر هذا الهجوم الاخطل الصغير لأنه كان يرعى الياس ابو شبكة ورئيف خوري ، ويصحح لهما .

في « المعرض » ، عملت مع رسام هو رأفت بحيري ، وكان صديقا لي ونفكر باصدار مجلة ، حاولنا محاولة اولى مع الاخطل الصغير في « البرق » ، التي كانت تحمل كتابة ، يشترك في التحرير ، البير اديب . واصدرنا فيها عددا خاصا ، عن جبران خليل جبران ، ثم تركنا « البرق » وعملنا في « الشعب » لصاحبها الشاعر امين نخلة .

● **هل تحدثنا قليلا عن الحياة الادبية في بيروت أنذاك ؟**

□ كنا في البداية نجتمع في مقهى « شقير » ، وما لبثنا ان انتقلنا الى مقهى « فتوح » في ساحة البرج ، وكنا مجموعة من الادباء والمفكرين ، انا ورأفت بحيري وياسر الادهمي وعبد الله القبرصي ، جان جلخ ، ميشال ابو شهلا ، الاخطل الصغير ، ابراهيم سليم النجار ، اميل لحود ، صلاح المنذر ، سعيد الصباغة ، يوسف ابراهيم يزبك ، علي ناصر الدين ، عارف الغريب ، حنا غصن . وكان البعض يأتي من الشام والعراق قاصدا المقهى .

مرة كنا في المقهى الاخطل الصغير ، وأنا ، نشرب العرق ، عندما جاءنا رجل مصيري وقال انه والد مغنية ، وستغني في « كوكب الشرق » قصيدة للأخطل الصغير ، ودعانا الى حضور الحفلة . ذهبنا ، فلاحظت ان مبنى « كوكب الشرق » يرج عند مرور الترامواي ، جلسنا قرب العمود ، ثم غادرنا . وفي صباح اليوم التالي انهار مبنى « كوكب الشرق » ، وحدثت الكارثة .

● **وماذا عن عملك في راديو الشرق ؟**

□ عام ١٩٣٨ طلب مني انشاء راديو الشرق ، وهو من المصالح المشتركة بين سوريا ولبنان ، وكنت في هذه الاثناء قد اسست المجمع الموسيقي الشرقي الذي كنت رئيسا له ، وقتها لحن نجيب الشلفون قصائد لخليل تقي الدين وأمين نخلة وصلاح

لبكي وجبران ، وكان التلحين مبتكرا ، والمغني هو محمد البكار ، مغن موهوب ، ذهب بعدها الى مصر ، واقمنا حفلة في التياترو الكبير ، يومها تحمس جبران التويني للموضوع وتمت الحفلة ، وكتب توفيق يوسف عواد ان التلحين والانغام تتحرر من التأثير المصري ، على يد الشلفون .

في مسألة راديو الشرق حدثت مشكلة ، السوريون يريدون سورياً واللبنانيون يريدون لبناناً ، وانا كنت على اتصال بالكتلة الوطنية في سوريا ، الى درجة انني كنت وكيل مشروع الفرنك في لبنان ، وهو مشروع جمع التبرعات الذي وضعه فخري البارودي من اجل دعم الصناعة الوطنية ، فاقترح البارودي تعييني على اعتبار انني ماروني ومسيحي وسوريا ترضى بي ، وانا كنت مناضلا ضد الاستعمار الى درجة ان جريدة « الاوريان » سمتني الماروني المشلول ، نظرا لمواقفي ضد الاستعمار الفرنسي .

قبلت العرض مشترطا ان لا اكون موظفا ، وكان ذلك في زمن الكونت دومارتيل ، وكانت مسألة المعاهدة اللبنانية ــ الفرنسية والسورية ــ الفرنسية ، اي كانت مرحلة تنازلات من قبل الفرنسيين . وعملت في الاذاعة ، واكتشفت اني لا املك اية تجهيزات حقيقية ، فاضطررت الى جلب عازفين وملحنين منهم نجيب الشلفون وسليم الحلو ونقولا المني ، وبحثنا عن الاصوات فأتاني فيلمون وهبي ، ووديع الصافي ، وكان اسمه وديع فرنسيس ، فأعجبت بصوته وقلت له انت تغير اسمك وتصير وديع الصافي ، وهكذا كان .

وقد احدثت تغييرا في طريقة عمل الاذاعة ، في الماضي كان المغني يغني وقتا طويلا ، طقطوقة فمونولوغ فدور ، فقلت هذا لا يجوز ، الاذاعة ربع ساعة ، يغني المغني ربع ساعة فقط ثم يأتي غيره ، واذا غنى رجل تغني امرأة من بعده وبعدها حديث . طريقة العمل هذه كانت جديدة واثرت على العالم الاذاعي العربي بأسره ، الى درجة ان يحي اللبابيدي جاءني من الاذاعة الفلسطينية ليرى طريقة الربع ساعة هذه .

ثم نشبت الحرب العالمية الثانية ، وبدأت الدعاية ضد النازية ، وسلموني مركز الدعاية ضد النازية والفاشية ، انشأت مكتبا وعمل معي عمر فاخوري والياس ابو شبكة ومحمد النقاش وامين الغريب ، ورئيف خوري ، كما تعاون معنا قدري قلعجي ، وفاضل سعيد عقل واحمد دمشقية ونجيب اليان وكريم عزقول وميشال اسمر .

● **وكيف انشأت مجلة « الاديب » ؟**

□ قبل عملي في الاذاعة ، كنت اعمل في الصحافة ، ولكنه عمل لا يطعم خبزا ، وقد ساعدني صديقي الداماد احمد نامي بك رئيس الدولة السورية السابق ، وصديقه عارف بك النعماني الذي كان يعمل مديرا لسباق الخيل ، فعينني مساعدا للسكرتير العام للسباق الياس الشدياق ، براتب ضخم ، فأنقذني هذا الراتب .

في هذه الاثناء كانت « المكشوف » لفؤاد حبيش ، تصدر ويكتب عليها « يشترك في التحرير البير اديب » ، وكانت مجلة عارية ، وكان فؤاد حبيش يكتب كثيرا عن العري . اخذت صفحتي الوسط من « المكشوف » وحررت فيهما اخبارا ادبية وفنية لا علاقة لها بالعري ، وكنت اوقع باسم « كازانوفا » ، وبعد السنة الاولى حاولت اقناع فؤاد حبيش بتحويل « المكشوف » الى مجلة ادبية ، وعاونني في ذلك خليل تقي الدين ، لكن حبيش اتفق مع تقي الدين وجرى تحويلها الى مجلة ادبية .

في تلك المراحل ، كانت فكرة المجلة تراودني ، عرضت الفكرة على الدكتور نقولا فياض ، وكان يلقب بخطيب الشرق ، فكان لطيفا معي ، وعندما اصدرت « الاديب » قال لي انه لم يقبضني بشكل جدي . وكنا ، الدكتور نقولا فياض ، ورئيف ابي اللمع وحبيب ثابت وانا ، نجتمع في منزل ابي اللمع من اجل اعداد المجلة ، لكن هذه الاجتماعات اوصلتني الى اليأس ، وقد كتبت لصديقي الشيخ فريد حبيش في مصر ، اقول له اننا نجتمع كل ليلة فنأكل ونجتمع ، ثم نجتمع اجتماعا آخر .

وبعد عملي في مكتب الدعاية ضد النازية والفاشية ، قررت اصدار المجلة ، فطلبت رخصة ، لكنهم تأخروا في اعطائها ، وقد صدر العدد الاول من مجلة « الاديب » في اول كانون الثاني عام ١٩٤٢ ، صمم غلافه ، الذي بقي الى اليوم الفنان رأفت بحيري ، وهو الذي شجعني كثيرا على إصدار المجلة . اما كتاب العدد الاول فكانوا : البير اديب ، عمر فاخوري ، جبران التويني ، فريد نجار ، ميشال ابي شهلا ، الياس خليل زخريا ، امين الغريب ، منير النصولي ، كرم ملحم كرم ، صلاح الاسير ، الياس ابو شبكة ، فلك طرزي ، اسكندر الشلفون ، ميشال طراد ، رضوان الشهال ، جبرائيل جبور .

في « الاديب » ، تشكلت في اواخر عام ١٩٤٣ ، اسرة تحرير مجلة « الاديب » التي اتخذت لنفسها منهجا سياسيا ، وكان من اعضائها : الشيخ عبد الله العلايلي ، الشيخ الياس خليل زخريا ، نقولا فياض ، نور الدين بيهم ، محمد علي الحوماني ، صلاح الاسير وأنا . وكنا نصدر بيانات باسم اسرة « الاديب » ، وقد اقلقنا راحة الحكومة . ففي هذه السنوات ٤٤ ـ ٤٥ ـ ٤٦ ، كانت « الاديب » . ملتقى الزعماء

السياسيين ، فيأتي الى المكتب عبد الحميد كرامي ، كمال جنبلاط ، كميل شمعون ، احمد الاسعد ، سامي الصلح ، وانشأنا كتلة التحرر الوطني التي كان يرئسها عبد الحميد كرامي ونائبه الفرد نقاش ، وكنت انا امينا للسر ، وهذه الكتلة ساهمت في المعارضة ضد الشيخ بشارة الخوري .

الشعر الحديث ، وخاصة الشعر العراقي ، نشأ كله تقريبا في مجلة « الاديب » ، نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتي ، بلند الحيدري ، صفاء الحيدري ، والسياب الذي لم ينشر كثيرا في « الاديب » . وغيرهم ومرة ارسل لي احد كبار الشعراء العراقيين المعاصرين مجموعة من القصائد للنشر . وبينها قصيدة واحدة من الشعر الحر ، وكتب لي انه ينهج في هذه القصيدة على منوالي . فنشرت القصيدة الحرة ، وأهملت الشعر العمودي . وبعد مدة كتب هذا الشاعر الي بانه لاحظ اهمالي للقصائد العمودية ، وانه قرر ان يكتب الشعر الحر ، وارسل الي العديد من قصائده الجديدة . كما نشأت القصة العراقية في « الاديب » ، عبد الملك نوري وغائب طعمة فرمان وشاكر خصباك وفؤاد التكرلي .

في المرحلة الاخيرة بعدت « الاديب » عن السياسة وصارت توجيهية قومية ، لأن الاحزاب كثرت والمشكلات كثرت إيضا ، فانا تقوقعت ، لأنني اعتبرت هذا الواقع نكسة للقومية العربية ، صراعا بين الدول والاحزاب .

« وتشتتوا فرقا فكل قبيلة ... فيها امير المؤمنين ومنبر »

نعود الى البداية ، بدأنا نطبع من « الاديب » الفي نسخة ، والان نطبع الفين وخمسمئة نسخة ، وانا بعد اربعين عاما ، انتقلت من المكتب الى البيت ، لان حالة « الاديب » المادية ساءت ، في البداية كان مكتبنا في اللعازارية في وسط البلد ، ثم انتقلنا الى باب ادريس بعد هدم المكتب ، ثم الى البيت . والآن البيت على خطوط التماس ، وكما ترى ، اصدرها وحدي على الرغم من كل الصعوبات .

انا اعتبر « الاديب » مسجلا للحركة الثقافية والفكرية في العالم العربي ، فانشر جميع الانواع ، الشعر العمودي والشعر الحر ، لكن الشرط الوحيد هو الجودة .

والآن بعد هذا الكفاح الطويل ، انا لا املك شيئا ، اترك لابنتي ندى وهدى شرفا حقيقيا ، وهو انني كنت رجلا شريفا .

● **هل تحدثنا قليلا عن بعض الشخصيات الادبية في لبنان .**

□ – رئيف خوري : كان واحدا من اعز اصدقائي ، وكان ينشر في « الاديب » ، بشكل دائم ، وهو كاتب عميق ومتمكن .

– سعيد عقل : جاءني صديقي صلاح لبكي ، وقال انه يريد تقديم شاعر جديد الي وهو من مدينة زحلة ، وجاء سعيد عقل ، وكان شابا خجولا ، فاسمعنا قصيدة « المجدلية » وهي قصيدة رائعة ، ثم اسمعنا قصيدة ثانية ، وقال انه يكتب شعرا بالعامية ، واسمعنا بعضا منه ، قلت له ان شعره العامي رائع ، وسألته لماذا لا ينشره ، فأجابني بانه لن ينشره . ثم قلت له ان المفردات تنقص قصائده ، لانه يكاد يعيد المفردات نفسها ، فوافقني على ذلك .

– الياس ابو شبكة : كان يحب بشكل عذري ، ولم يكن يقيم علاقة بالمومسات ، هذا كلام فقط .

– بشر فارس : عندما مات كتبت لقد سقط تاج المجد عن رأسنا . هذا رجل رائع . وعندما هاجم خروشوف الرسم الحديث ، نشر في « اخر ساعة » في مصر مجموعة من الدراسات عن الرسامين التجريديين الروس ، وكان خبيرا في الفن الاسلامي . بشر فارس هو في الاصل من بلدة بحر صاف ، وكان امينا لسر المجمع العلمي في مصر ، وقد نشر له يوسف الخال مسرحية شعرية هي « جبهة الغيب » .

– ثريا ملحس : نهجت على نهجي وتتلمذت علي ، فنشرت لها ونجحت ، خاصة في مجموعة اسمها « النشيد التائه » .

● **وماذا عن منشورات « الاديب » ؟**

□ نشرنا الكثير من الكتب ، بينها « لا هواده » لعمر فاخوري ، « الواحة » لصلاح الاسير ، « سارق النار » لخليل الهنداوي « والمعري ذلك المجهول » للشيخ عبد الله العلايلي ، « عشتروت وادونيس » للدكتور حبيب ثابت ، « وسحر » ، للدكتور بديع حقي ، و « الليالي والنجوم » و « بنت الساحرة » للدكتور عبد السلام العجيلي ، « وفي بلاطات الملوك » لنسيم نصر ، وديوان عمر ابو ريشة .. وغيرها .

● **ننتقل الآن الى عملك السياسي في لبنان ، فانت احد مؤسسي الحزب التقدمي الاشتراكي ؟**

□ انشأت في البداية جماعة الوعي العربي بالاشتراك مع الشيخ عبد الله العلايلي والياس خليل زخريا ومحمد علي الحوماني وصلاح الاسير ونور الدين بيهم ، ثم ضمت جماعة الوعي العربي الى عصبة العمل « القومي » .

وفي ١١ تشرين الثاني عام ١٩٤٣ ، وعند اعتقال رئيس الجمهورية اللبنانية الشيخ بشارة الخوري ورفاقه في راشيا ، فرضت علي الاقامة الجبرية في منزلي الكائن في طريق الشام . وجاءني ليلا صحافي معروف يعمل في الأمن العام وقال ان هناك تقريرا يتهمني بتهريب السلاح الى بشامون ، وايقنت ان الفرنسيين يريدون الايقاع بي هذه المرة ، فاعطيته معلومات لا تؤدي الى ادانتي . وعاد بعد فترة ليقول لي انهم كتبوا على الملف « للحفظ » ، وهكذا تلافيت ملاحقات الامن العسكري . وقد صادر الفرنسيون اوراقي ، ومن ضمنها مجموعة شعرية لم تنشر ، ومذكرات ، ومجموعة رسائل .

ومرة جاءني كمال جنبلاط ، وكان متتبعا للادب ، وكان مشتركا في مجلة « الاديب » ، وانا رأيت فيه شابا مثقفا وساندته كثيرا ، ثم اقترح انشاء حزب سياسي ، فتمنيت عليه البقاء في الميدان التوجيهي كما كان شكيب ارسلان ، لكنه اصر ، وقررنا ان يكون الحزب اشتراكيا وسميته الحزب التقدمي الاشتراكي ، وكنا مجموعة مؤلفة من المحامي فؤاد رزق وجورج فيليبيدس وجميل صوايا والشيخ عبد الله العلايلي وكمال جنبلاط وانا ، فكتبنا نظام الحزب وقانونه الشيخ العلايلي وانا كما ساهم فؤاد رزق في الكتابة ، ثم اعلن الحزب واعلن جنبلاط رئيسا وانا امينا عاما للسر .

وفي عام ١٩٤٨ ، دعينا الى مهرجان كبير في عاليه ، فجاءت الوفود من كل جهة ، وانا القيت خطابا في المناسبة ، دعوت فيه الى تأييد نضال الشعب الفلسطيني في ارضه ، على ان تكون البلاد العربية حزام آمان تمده بالمعونات ، كما كان شأن الجزائر .

● **نعود الى الشعر ، فانت شاعر في الاساس ، لكنك لم تنشر سوى مجموعة شعرية واحدة هي « لمن » فما هي ظروف نشرها ؟**

□ جاءني يوما السيد مرشاق ، مدير دار المعارف بمصر ومعه عادل الغضبان المشرف الادبي على الدار ، وطلبا مني مجموعة شعرية ، وانا لم اكن قد اعددت شعري المنشور في مجموعة جاهزة ولكن بناء على الحاحهما طالبت بمبلغ الف ليرة وإعطائي ٢٥٠ نسخة ، فوافقا ، ووضعاني بذلك امام الامر الواقع ، فجمعت ما تيسر من قصائدي المكتوبة منذ عام ١٩٢٦ . واعطيته اياها . ولدي الان في منزلي مجموعة شعرية ، ليتها تسلم من القصف والنهب .

انا لا اكتب الشعر هكذا ، اشعر بانفعال ، وتحت تأثيره اذهب في شبه غيبوبة ، واكتب القطعة الشعرية من اولها الى آخرها ولا اتوقف الا عندما تنتهي . وعندما وعيي يعود الي لا اعدل فيها او اغير . واذا لم يحصل الانفعال فأنا لا اكتب .

انا في الاساس نظمت الشعر بالفرنسية ، ثم حاولت بالعربية ، فوقفت الاوزان في وجهي ، وكنت اشعر ان الوزن يقف عقبة في وجه الفكرة التي تعتمل في مخيلتي ، فلجأت الى هذه الطريقة الجديدة ، التي اعبر فيها عن نفسي بشكل افضل . نشرت في كبرى المجلات الأدبية . مجموعة « لمن » كتب عنها ما لم يكتب عن كتاب ، كتب احمد زكي ابو شادي واحمد امين وزكي المحاسني وابراهيم العريض ، ويوسف الخال كتب عن « لمن » قائلا انها شعر المستقبل حتى ان ايليا ابي ماضي كتب في جريدة « السمير » ، هذا ليس شعرا ولكنه شيء جميل .

لم اصدر مجموعات شعرية اخرى بسبب هموم المجلة وانصرافي لها ، وعندي الآن مجموعة شعرية نهجت فيها اسلوبا اكثر تطورا .

● **وكيف ترى الآن الى الواقع الثقافي العربي ؟**

□ لا شك ان هناك بواكير تبشر بالخير ، ولكن في الفترة السابقة كان هناك نهضة كبرى ، وكان هناك اسماء ضخمة . الآن نحن في حالة جمود ففي ذلك العصر لمع طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل واحمد شوقي وخليل مطران ، وهذا الآن غير موجود .

● **والموت ، الا تخاف من الموت ؟**

□ قبل الجواب على هذا السؤال اريد ان اخبر حادثة جرت معي خلال الحرب الاهلية عام ١٩٥٨ . فهناك شخص اسمه البير ديب خلق لي الكثير من المشكلات ، وكان يتعاطى في السياسة ويصدر منشورات ضد اليسار . جاءني محمد دكروب وقال لي ماذا تفعل يا استاذ ، فاصدرت بيانا اعلن فيه ان لا علاقة لي بما ينشره البير ديب . وفي ثورة ١٩٥٨ قتل البير ديب كان عند حلاق في رأس بيروت واغتيل ، فاذاعت وكالات الانباء ان البير اديب قد قتل . فبدأت ترد برقيات التعزية ، والصحف تنشر التأبين والقصائد . والذي اشاع خبر موتي هو حبيب جاماتي الذي كان يعمل في مجلة « المصور » في مصر . ونشرت جميع المراثي في مجلة « الاديب » تصور فانا عشت تأبيني وانا حي .

الموت ، لا اخاف من الموت ، اخاف من العذاب ، الموت هو التحرر من كل شيء .

● **والله ؟**

□ انا مؤمن بالله ، مررت خلال شبابي بفترة كفر ، لكنني مؤمن ، لا امارس الطقوس وايماني هو مع الله . والله دائما معي ، في الملمات أشعر بان الله لم يتخل عني .

أربع قصائد

نعيد هنا، نشر اربع قصائد من مجموعة البير اديب الوحيدة «لمن» الصادرة عن دار المعارف بمصر في شهر شباط (فبراير) ١٩٥٢ .

ثلاث قصائد

ظمأ

إشرب حتى يميد الكون
وتختلج زفرة الزمن العابث
وتنتهي الصلاة في الهيكل العظيم
وتشيخ الوردة البيضاء
ويزرق الدم الأحمر
ويخشع القدر للأزل الصامد
وترف المنى حول المنى
في رقصة الحوالك

إشرب حتى يتلاشى الكأس
في النفس الأخير!

حسن تفاهم

لم ارَ اثنين يفهم احدهما ما يقول الآخر
إلا قيل أنهما ابكمان

ولم ار أحداً بين جماعة تتحدث
بقي محافظا على بريق عينيه

إلا قيل انه أصم .

ولم آر واحدا بقي محافظا على اسارير وجهه
أمام اشتات المرئيات
إلا قيل انه أعمى

ولم أر احداً يفهم جيدا ما يريد ويسعى اليه
إلا قيل انه مجنون .

شرود

هات من عينيك هاتْ
فقد أضعتُ الحياة
انفاسك الحدّى
تسابيح إله مات

ضُمّ رأسي لصدرك
نامي على شفاهي الصلاة

لن أرتوي عبقاً وشذاً
فاعصر الخمر
وهات الثغر هاتْ

لم تكن قبل الأمس
وأنت غدٌ ، من الأمس .

نحن هنا كلانا
لا تقل أنت أنا
فلا يبقى لنا
أنتَ وأنا

فاشدد يديك
أخاف عليك
مني انا .

أنـت ... !!

حقيرة انتِ . .
خلعت عليكِ المجد
فكنتِ

وأشعّ الغرور
من مقلتيك
ومن كل عبقٍ فاح فيكِ
ايها الصنم الذي خَلقت
خسئت الرفعة
فلستَ مني

من بقايا الشجون
وثمالة الكأس
واتراحٍ دنيّ
جبتُ الوهم
ظمآن
وقلت له كن
فكنتِ

من انت
بربُك . .
من انتِ
وقف الصدى عن ترجيع
صلاتي
فكنتِ

انتِ
حقيرة انتِ
خلعت عليكِ المجد فكنتِ

مختارات من شعر نيكولاس غيين

ترجمها عن الاسبانية :
صالح علماني

□ ولد نيكولاس غيين في مدينة « كاماغوى » الكوبية ، في العاشر من تموز (يوليو) ١٩٠٢ ، لأبوين مولدين ، وقد أتاح هذا المزيج الزنجي ـ الابيض للشاعر تمثل جوهر التقاليد الشعبية الافريقية ، الاسبانية ، الهندية ، وخصوصا الارث العظيم من الاتجاهات الموسيقية المتنوعة التي ظهرت في شعره فيما بعد .

□ عانى غيين ، كغيره من الكوبيين ذوى البشرة القاتمة ، من التمييز العنصري الذي استورده الكوبيون البيض من الولايات المتحدة . وقد دفعته ظروف الاضطهاد العنصري الى ابتداع الحان موسيقية ، مستلهما فيها الموسيقى الافرو ـ كوبية ، وخصوصا ألحان « السون » الشعبية التي تكثر في أعماله .

□ في ١٩٢٠ انتقل الى العاصمة ، هافانا ، ليدرس الحقوق في جامعتها ، ولكنه ما لبث ان تخلى عن الدراسة الجامعية ، ورجع الى مدينة ميلاده ، ليعمل في الصحافة . وفي العشرين من عمره أعد ديوانه الاول بعنوان « عقل وقلب » ، ولكن الديوان لم يجد طريقه للنشر . ويتوقف نيكولاس عن كتابة الشعر لمدة خمس سنوات يمارس خلالها العمل الصحفي .

□ في عام ١٩٢٦ يعود من جديد ليستقر في هافانا . وفي شهر آب ١٩٢٧ ، يكتب عددا من القصائد الجديدة ، مكتشفا ان الشعر لم يتخل عنه .

□ في عام ١٩٣٠ ينشر ديوانه الاول بعنوان : « موتيفات السون » ، وجميع موضوعات هذا الديوان مستمدة من حياة الزنجي الكوبي ، وما يقاسية من اذلال ، في تعبير تمتزج فيه الواقعية بالشاعرية الغنائية .

ولكن عمله الشعري البارز في هذه المرحلة هو ديوانه الثاني « سونجورو كوسونجو » (وهما لفظان لا معنى لهما الا الايحاء بالموسيقى الزنجية) . وقد اثار هذا الديوان اهتمام النقاد ، وقال فيه المفكر الاسباني ميغيل دى اونامونو : « انه فلسفة ، بل دين متكامل للزنوج

في كوبا » . وبعد هذا الكتاب ذاع صيت غيين كرائد لتجربة شعرية استثنائية ، ليس في كوبا فحسب وانما في سائر ارجاء العالم الناطق بالاسبانية .

□ بعد سنة من نشوب الحرب الاهلية الاسبانية ، دعي الشاعر الى مؤتمر الكتاب والادباء المعادين للفاشية الذي عقد في بلنسية ، ومدريد المحاصرة عام ١٩٣٧ . وفي اسبانيا نشر ديوانا رائعا كان ثمرة تجربته في هذا البلد ، بعنوان : « اسبانيا : قصيدة في اربعة آلام وأمل واحد » . وكانت القصيدة التي تحمل عنوان « الألم الرابع » في هذا الديوان هي عبارة عن مرثية انسانية عالية لصديقه فيدريكو غارسيا لوركا ، وكان غيين على صداقة وثيقة بلوركا منذ عام ١٩٣٠ ، عندما زار الشاعر الاسباني كوبا .

□ وفي عام ١٩٣٧ أيضا انضم الى صفوف الحزب الشيوعي . وأصدر في المكسيك ديوانا جديدا بعنوان : « أغان للجنود وألحان للسياح » .

□ بعد انتصار الثورة الكوبية ، عاد غيين الى وطنه ، بعد سنوات طويلة في المنفى قضاها في باريس واماكن اخرى ، ليشارك مع شعبه في بناء الاشتراكية .

□ يرأس نيكولاس غيين اليوم اتحاد الكتاب والصحافيين والفنانين الكوبيين ، كما انه عضو في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الكوبي .

□ نال غيين عددا من الجوائز الادبية العالمية ، ابرزها جائزة لينين للسلام . ورشحته بعض الاوساط الادبية في اميركا اللاتينية واوروبا لجائزة نوبل منذ سنوات ، لكنه لم يحصل على هذه الجائزة نظرا للاعتبارات التي تتداخل في منحها .

□ أهم اعماله الشعرية : « موتيفات السون » ١٩٣١ ، «سونجورو كوسونجو » ١٩٣١ ، « جزر الهند الغربية المحدودة» ١٩٣٤ ، «اغان للجنود والحان للسياح»١٩٣٧، «اسبانيا: قصيدة في اربعة آلام وأمل واحد » ١٩٣٧ ، « اللحن الكامل » ١٩٤٧ ، « هجاء سياسي » ١٩٥٣ ، « مراث » ١٩٥٨ ، « الحمامة ذات الطيران الشعبي » ١٩٥٨ ، « عندي » ١٩٦٤ ، « حديقة الحيوان الكبرى » ١٩٤٧ ، « قصائد حب » ١٩٧١ ، « العجلة المسننة » ١٩٧٢ .

ساعة

تعجبني بعض الساعات ، كالساعة الثالثة الاربعا مثلا ،
لان الساعة تبدو عندها وكأنها
في وضع أخوى مرحب ،
وكأنها ،
تفتح ذراعيها لاحتضاننا .
الوقت ، في هذه الساعة ، مسيح يحتضر
وينزف من جرح خاصرته
على مهل
بين المستقبل والماضي .

(من القصائد الاولى)

الطائرة

عندما تنقضي هذه الحقبة ،
وتحترق في لهيب العصور
جميع وثائقنا البشرية ،
عندها لا يبقى وجود لمفاتيح
تقدمنا الحالي ،
ويصبح على الانسان الذي سيبدأ من جديد
أن يعمل بصبر من لا يعرف شيئا ،
حينئذ ستظهر
خرائب من حضارتنا البائدة .

ما الذى سيقوله علماء المستقبل الطبيعيون
أمام هيكل طائرة
مدفونة في اية وهدة ،
أو في قمة أي جبل ،
صدئة ، متحجرة ،
كنصب غريب وغامض ؟

لا بد انهم سيتخذون
احتياطات مشددة
ويصنفون الطائرة
كنموذج من الحيوانات المنقرضة .

(من القصائد الاولى)

جندي ميت

ـ أية رصاصة اردته قتيلا ؟
ـ لا أحد يعرف .
ـ في أية قرية ولد ؟
ـ في « خوبيانوس » ، قالوا .
ـ وكيف احضروه ؟
ـ كان ميتا على الطريق ،

وراه جنود آخرون .
يا للرصاص الذي قتله !

عروسه هرعت ، وقبلته ،
باكية أتت امه .
وعندما حضر الكولونيل
قال فقط :
ـ فليدفن ! ...

تشن ! تشن ! تشن !
ها هو الجندى الميت .
تشن ! تشن ! تشن !
من الشارع احضروه .
تشن ! تشن ! تشن !
الجندى هو آخر ما نفكر به .
تشن ! تشن ! تشن !
فلدينا جند كثيرون ...

(من ديوان « اغان للجنود والحان للسياح »)

رميا بالرصاص

سيرمون بالرصاص
رجلا مكبل اليدين .
ثمة جنود اربعة .
سيطلقون النار ،
اربعة جنود .
صامتون ،
مكبلون ،
كالرجل المقيد الذي سيقتلون .

ـ أتستطيع الهرب ؟

ـ لا أستطيع الجرى !
ـ سيطلقون النار !
ـ وماذا أفعل !
ـ ربما تكون البنادق فارغة …
ـ في كل واحدة ست رصاصات متوحشة !
ـ ربما لن يطلق هؤلاء الجنود !
ـ انت مجنون قلبا وقالبا !

أطلقوا النار .
(كيف استطاعوا اطلاق الرصاص ؟)
قتلوا .
(كيف استطاعوا ان يقتلوا ؟)

كانوا اربعة جنود
صامتين ،
أعطاهم الاشارة ، بانزال سيفة ،
سيد ضابط :

كانوا اربعة جنود
مقيدين ،
كالرجل الذي اتوا
اربعتهم ليقتلوه .

(من ديوان « اغان للجنود والحان للسياح »)

الكاريبي

في مياه حديقة الحيوان الكبرى ،
يسبح الكاريبي .
هذا الحيوان
البحري الغامض
له عرف ابيض بلوري ،
وصهوة زرقاء ، ونيل أخضر ،

وبطن من مرجان متماسك ،
جناحاه اعصاران رماديان .
وفي الماء ، بجانبه ، هذه الكتابة :
« حذار : انه يعض » .

(من ديوان « حديقة الحيوان الكبرى »)

الجوع

هذا هو الجوع .
كله ناب وعين .
لا يشبع بمائدة .
لا يقدر أحد على خداعه او الهائه .
لا يكتفي
بغداء أو عشاء .
يطلب الدم دائما .
يزأر كأسد ، يعتصر كثعبان ،
يفكر كانسان .

النموذج المعروض هنا
تم صيده في الهند (في أحد احياء بومباي) ،
لكنه موجود بدرجات متفاوتة من الوحشية
في اماكن اخرى كثيرة .

ممنوع الاقتراب منه .

(من ديوان « حديقة الحيوان الكبرى »)

اهاجي

ـ ١ ـ

انت في قلبي .. كنبحة صدرية .
أنت ساقي .. العرجاء .

أنت طعامي .. الذي اتخمت به .
وحملك في رأسي ، ولكن
مثل قملة .

ـ ٢ ـ

« الى النضال اسرع ، هيا بنا ... ! »
ولم لا ؟ : انركض ؟
(لقد فكرت بهذا احيانا .)

ـ ٣ ـ

كم بديعا ان يكون المرء احمق دون ان يدرى !

ـ ٤ ـ

ابنك يا راداميس ،
ترك شمس موطنه
ليتعلم الانكليزية .
لم يتعلم ، وانما كما ترى ،
نسي الاسبانية .
وها هو في نيويورك يمشى على اربع .

ـ ٥ ـ

لصنع القصيدة ،
لا بد من معرفة كيف تُصنع القصيدة .
ها أنت تعرف انن يا اورينثو كيف تُصنع القصيدة .

ـ ٦ ـ

الجنرال ميترايا
نال خمس عشرة ميدالية .
ولم يعد ينقصه
الا ان يعرف يوما
كيف تكون المعركة .

ـ ٧ ـ

الراقص الذي تراه .

فيه تفاهـة غريبة :
فهو يدمر برأسه
ما يبنيه بقدميه .

ـ ٨ ـ

قال الجنرال :
خسائرنا
لا تنكر :
اربعة جنود قتلوا ،
ولم نخسر اى ضابط مهم .

(من ديوان « العجلة المسننة »)

عاصفة

العاصفة بعيدة .
الليل مصدع بالبروق .
السماء ترتج كل لحظة
مثل جلد مهر
معذب بالذباب .

(من ديوان « العجلة المسننة »)

رسم تخطيطي

هافانا ،
بردفيها الرجراجين ،
وبازرقاق عينيها البنفسجيتين
في كل الاوقات

ترقص بخطوات محسوبة
رقصة الموت ،

يحميها البحر القوى
وستة بحارة نائمون
(من ديوان « اللحن الكامل »)

غزلية

بسيطة ومنتصبة ،
كقصبة في حقل القصب .
آه يا سقط الاحتدام
التناسلي :

مشيتك مصنع للتشنجات الصارخة
وزبد قنفذي يرقد بين فخديك المعدنيين .
(من ديوان « وست اندياس ليمتد »)

اسبوعان

كانت صبية ذات جسد معطر
بماء الكولونيا وبصابون قشتالة ،
تلك التي احببتها بعاطفة مبهمة بسيطة ،
عاطفة تولدت من بضعة ابيات شعر ونظرة .

انكر عندما قلت لها للمرة الاولى : حبيبتي ،
احمرت وجنتها الشاحبة
ونظرت الى حذائها ،
مسندة يدها على الكرسي ،
ولم تقل شيئا .

لم تستطع هذه الصبية التافهة
ان تقول لي شيئا مهما مرة ،
وابتدأت أملها ، أمل حبها

الصغير على عواطفي .
لم نكد ، في الحقيقة ، نتألم او نسعد ،
خمس مرات تحدثنا ، وتبادلنا النظرات تسعا .
لقد كانت حبا لم يدم سوى اربعة عشر يوما .
(من القصائد الاولى .)

احيانا ...

أرغب أحيانا بأن أكون متكلفا
لأقول : أحبك بجنون .

أرغب أحيانا بأن أكون احمق
لأصرخ : أحبك بشدة !

أرغب احيانا بأن اكون طفلا
لابكي مستكنا على صدرك .

أرغب احيانا بأن أكون ميتا
لأشعر ، تحت تراب عصارتي الرطب ،
كيف تنمو زهرة مخترقة صدرى ،
وأقول : هذه الزهرة ،
لك .
(من ديوان « العجلة المسننة »)

عرق وسوط

سوط ،
عرق وسوط .
الشمس استيقظت مبكرة
ورأت الزنجي حافي القدمين ،
وجسده العارى المغطى بالقروح

ملقى على الحقل .

سوط ،
عرق وسوط .

مرت الريح صارخة :
ـ يا للزهرة السوداء في كل يد من يديك !
الدم قال له : هيا بنا !
وقال هو للدم : هيا بنا !
ومضى في دمائه ، حافي القدمين .
وحقل القصب ، مرتجفا ،
افسح له الطريق .

ثم السماء الصامته .
وتحت السماء مضى العبد
مخضبا بدماء السيد .

سوط ،
عرق وسوط ،
مخضبا بدماء السيد ،

سوط ،
عرق وسوط ،
مخضبا بدماء السيد .
مخضبا بدماء السيد .

(من ديوان « اللحن الكامل »)

وست اندياس ليميتد

مرثية للانتيل

I

وست انديـاس ! جوز هند ، تبغ وخمر ...
هذا شعب قاتم ومبتسم ،
محافظ ولبرالي ،
من رعاة الماشية وزارعي قصب السكر ،
حيث يجري المال كالنهر احيانا ،

ولكن حيث حياة الناس بائسة دائما .
الشمس هنا تحرق كل شيء ،
من ادمغة البشر الى الورود ،
وتحت بزاتنا البيضاء المنشاة
ما زلنا نمشي بسراويل لا تكفي لستر عوراتنا ،
نحن شعب بسيط ورقيق ، منحدر من العبيد
ومن تلك الطغمة المتبربرة
ذات الاصول المتنوعة
التي اهداها كولمبس ، في لفتة كرم ،
باسم اسبانيا ، الى جزر الهند الغربية .

هنا بيض وسود وصينيون وخلاسيون .
انها ، ولا شك ، الوان من النوع الرخيص
اذ ان البائعين والمشترين ما زالوا يتبادلونها
حتى تميّع حبرها ولم يبق لها لون ثابت .
(واذا كان هناك من يظن شيئا اخر
فليتقدم خطوة وليتكلم .)
لدينا هنا كل هذا ، ولدينا احزاب سياسية ،
وخطباء يقولون : « في هذه اللحظات الحرجة ... »
لدينا بنوك وممولون ،
مشرعون ومضاربو بورصة ،
محامون وصحفيون ،
أطباء وبوابون .
ماذا ينقصنا ؟
وحتى لو احتجنا الى شيء فنحن نبعث بطلبه .
وست انديأس ! جوز هند ، تبغ وخمر .
هذا شعب قاتم ومبتسم .

آه ايتها الارض الجزيرية !
آه ايتها الارض الضيقة !
أليس صحيحا انها تبدو وكأنها لم توجد
إلا لينمو عليها حقل نخيل جوز هند ؟
أرض في الطريق الى « اورينوكو » ،

أو في طريق أي سفينة سياحية اخرى
مشحونة بأنـــاس ليس فيهم فنان واحد
وليس فيهم مجنون ،
أرض فيها موانىء ، حيث اولئك القادمون من تاهيتي ،
أو من افغانستان او سيؤول ،
يأتون لكي يأكلوا السماء الزرقاء ،
ويرتوون بعدها من روم « باكاردى » ،
موانىء تتكلم بانجليزية
تبدأ بـ « yes » وتنتهي بـ « Yes » .
(انجليزية القوادين نوى القوائم الاربع .)
وست انديباس ! جوز هند ، تبغ وخمر .
هذا شعب قاتم ومبتسم .

اني لاضحك منك يا درة الانتيل ،
يا قردا يمشى قافزا من شجيرة موز الى اخرى ،
يا مهرجا يتصبب عرقا حتى لا تزل قدمه
ومع ذلك فهي تزل دائما حتى الركبة .
اني لاضحك منك ايها الابيض نو الاوردة الخضراء
ـ ان أوردتك ظاهرة رغم جهدك في اخفائها !ـ
اني لاضحك منك ،لانك تتحدث عن الارستقراطية النقية ،
وعن العبقرية الخارقة والصناديق المترعة .
اني لاضحك منك ايها الاسود المقلد ،
يا من تشخص ببصرك الى سيارات الاغنياء ،
وتخجل من تأمل جلدك القاتم ،
رغم ما في قبضتك من قوة وصلابة !
اني أضحك من الجميع : من الشرطي والمخمور ،
من الأب وابنه الصبي
من رئيس الجمهورية ومن رجل المطافيء .
اني لاضحك من الجميع ، من العالم بأسره .
من العالم بأسره ، الذي ينفعل امام اربعة من نوى
الشعور المسترسلة ،
وهم منفوخون وراء دروعهم ذات الالوان الصارخة ،
كأنهم اربعة متوحشين عند اقدام شجرة جوز هند .

II

قطع لخمس دقائق ·
اوركسترا خوان الحلاق
تعزف لحن « سون » ·
يقتلونني اذا لم اشتغل ،
واذا اشتغلت يقتلونني ،
دائما يقتلونني ، يقتلونني
دائما يقتلونني ·

بالأمس رأيت رجلا ينظر ،
ينظر الى الشمس وهي تشرق :
بالأمس رأيت رجلا ينظر ،
ينظر الى الشمس وهي تشرق :
نظرات الرجل بلا معنى
لأن الرجل لا يرى ·

آه ،
العميان يحيون
دون رؤية الشمس عندما تشرق
عندما تشرق الشمس
عندما تشرق الشمس ·

بالأمس رأيت طفلا يلعب
بانه يقتل طفلا اخر ،
بالأمس رأيت طفلا يلعب
بانه يقتل طفلا آخر ·
ثمة اطفال يبدون
كالرجال وهم يشتغلون ·
من سيخبرهم عندما يكبرون
بأن الرجال ليسوا اطفالا !
بانهم ليسوا كذلك ،
ليسوا كذلك ،

ليسوا كذلك !

يقتلونني اذا لم اشتغل ،
واذا اشتغلت يقتلونني :
دائما يقتلونني ، يقتلونني ،
دائما يقتلونني !

III

قصب السكر ـ الطويل ـ يرتجف
خوفا امام المنجل .
الشمس تشوى والهواء يثقل .
وصرخات المراقب
تنطلق جافة وقاسية كضربات السوط .
وما بين العتمة
ثمة جمهرة من الشحانين تعمل ،
يطفو صوت يغني ،
ينبثق صوت يغني ،
يخرج صوت مليء بالحقد ،
يرتفع صوت قديم ومعاصر ،
حديث وبربرى :

ـ قطع الرؤوس كالقصب ،
تشا ، تشا ، تشا !
احراق القصب والرؤوس ،
وصعود الدخان حتى الغيوم
متى سيكون ، متى سيكون !
منجلي مشحوذ الحد ،
تشا ، تشا ، تشا !
والمراقب الى جانبي ،

تشا ، تشا ، تشا !
قطع رؤوس كالقصب ،
احراق القصب والرؤوس ،
وصعود الدخان حتى الغيوم ...
متى سيكون !
والاغنية المرنة ، في مساء
موسم الحصاد والاحتضار ،
تعلو ، تلتمع ، وتتقد ،
ملتصقة بسقف النهار المقعر .

(من ديوان « وست اندياس ليمتد »)

اوراق خاصة

غسان كنفاني

يوميات ١٩٥٩ـ١٩٦٠

هذه الأوراق

تنشر « الكرمل » مختارات من دفتر يوميات كتبه الروائي الفلسطيني الكبير الشهيد غسان كنفاني بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠ خلال عمله في الكويت .

وهذه الاوراق الشخصية ، هي نوع أدبي ، نفتقده في حياتنا الأدبية العربية المعاصرة ، والشكر يتوجه الى السيدة آني زوجة الشهيد والى مؤسسة غسان كنفاني الثقافية الى الاستاذ فاروق غندور ، الذين سمحوا لنا بنشر هذه المادة الخاصة ، والتي لم يسبق لها النشر، والتي تضيء الكثير من جوانب حياة وابداع كنفاني في شبابه المبكر .

٣١ /١٢ /١٩٥٩

« ... إن الضباب الأسود غير موجود في الطبيعة ، ولكن من ذا الذي يستطيع ان يؤكد انه ليس ابعث على الراحة من الضباب الطبيعي الذي لا لون له ؟ ؟ »

٢ /٣ /١٩٦٠

« ان يسقط الانسان من السماء بلا مظلة ... ثم يمضي طريقه الى الارض مفكرا ... شيء لا يحتمل ... »

١ / ١ /١٩٦٠

... ليلة امس قررت ان ابدأ من جديد ..

هذه اليوميات عمل كريه ، ولكنه ضروري كالحياة نفسها ..

اتى القرار بسرعة وببساطة ، كانت الساعة تمام الثانية عشرة ، اي اننا كنا ننتقل من عام قديم الى عام جديد .. كانت الغرفة صامتة ، تعبق برائحة وحدة لا حد لها .. عميقة حتى العظم ، موحشة كأنها العدم ذاته .. وبدا كل شيء تافها لا قيمة له ، فقررت ان اكتب شيئا ... لكنني فضلت ، لحظتذاك ، ان ابكي ... ومن الغريب انني فعلت ذلك ببساطة ، ودون حرج ، وحين مسحت دمعة او دمعتين كنت كمن يهيل التراب على جزء آخر من جسد ميت سلفا ندعوه حياتنا ...

وهأنذا اكتب من جديد ... يوميات كريهة ، لحياة كريهة تنتهي بموت كريه ، مستشعرا كم انا مجبر على ان اكتب ، كما أنا مجبر على ان اعيش ، كما انا مجبر على ان اموت ..

٤ / ١ /١٩٦٠

إنني مريض ، نصف حي يكافح من أجل ان يتمتع بهذا النصف كما يتمتع كل إنسان بحياته كاملة .. وكل المحاولات التي افتعلها لكي انسى هذه البديهية تقودني من جديد لكي أواجهها .. وبصورة أمر

لقد توصلت الآن الى ان اؤمن بأن عنصر المشاركة يكاد يكون معدوما بين الناس ... إنهم يحسون انك تتألم ولكنهم لا يعرفون كم تتألم ، وليسوا على استعداد ابدا لأن ينسوا سعادتهم الخاصة من أجل ان يشاركوا الألم ... وعلى هذا فعلينا ان نتألم بيننا وبين انفسنا .. وان نواجه الموت كما يواجه واحد من الناس الآخرين نكتة يومية ... وهذا يجعل من الانسان عالما بلا أبعاد ، ولكنه في الآن ذاته ، عالم مغلق على ذاته .

في الحقيقة إن المخرج الوحيد من هذه الدوامة الموحلة ، هو ان يؤمن المرء بأن العطاء هو المقبول فقط لدى إنسان الحضارة ... وأن الأخذ عمل غير مرغوب فيه ... أن يعيش الانسان باذلا نفسه هو المقابل ، ولا مقابل سواه ... انني احاول الآن ان

اصل الى هذا الايمان بطريقة من الطرق ، أو أن الحياة تصبح ـ بلا هذا الايمان ـ شيئا لا يحتمل على الاطلاق ...

يدفعني لأكتب هذا الكلام .. جرح سببته الحقنة اليومية هذا الصباح .. واعتقد انه ما زال ينزف الى الآن .. لو قلت لانسان ما انني أتألم منه لاعتبره شيئا يشبه النكتة الطريفة .. ويرددها على هذا الأساس ، متسائلا : « كيف يستطيع انسان ان يجرح نفسه ؟ لا شك انها تجربة طريفة !! » او انه على احسن الاحتمالات سوف يقول : « إنه يتألم !. » ، ويغير الموضوع .. اما بالنسبة لي فهي تعني ، وسوف تبقى تعني كل يوم ، انني اريق جزءا من احتمالي ، وانسانيتي ، وسعادتي من أجل ان اعيش ... وانه لثمن باهظ حتما ... أن يشتري الانسان حياته اليومية بالألم ... والقرف ... والنكتة ... إنه ثمن باهظ بلا شك ... ان يشتري حياته اليومية بموت يومي ...

١٥ /١ /١٩٦٠

أفكر في كتابة قصتين ، الاولى قصة إنسان مخذول ، خذلته القيمة التي اعتقد انها مقياس الحياة الوحيد واذا هي قيم لا تعتبر في عالم الحضارة المعاصر ... انني لم اتوصل بعد الى اصطياد الحادثة الملائمة . ولكنني احتاج ان اصل منها الى التعبير عن الانخذال الكامل الذي يحسه انسان صفع بشيء آمن به . فاذا به عند الأخرين لا يساوي شيئا ، وليس يهمني على للاطلاق ان يكون هذا الايمان خطأ او صوابا . يهمني فقط انه ايمان يحمل على دعائمه كل طموح ذلك الانسان ، ايمان مبثوث في عروقه مع امه . جنبا الى جنب .

اما القصة الثانية فتدور حول نفس المحور .. ولقد سمعتها اليوم من صديق رواها ببساطة حرقت محجري ... اترى استطيع ان انقلها ببساطة الى محاجر الآخرين ، إنها قصة مثقف اضاع ذراعه في اعتدإ غادر ... وحينما خرج من المستشفى (...) وجد نفسه مرفوضا من قبل الحياة التي لا تعترف بالضعف ... انني لم اصل بعد إلى صياغة جميع تفاصيل هذه القصة ولكنني اشعر اني استطيع ان افهمها باخلاص وصدق ... بل وان أعانيها .

لقد كتبت الي إذن ، تقول ببساطة ، انني اصبحت مركوما في ماضي ، لا علاقة لها به .. لقد نسيت كل الحب الذي وهبتها خلال عامين كاملين ... ونسيت المستقبل الذي بنيناه في كل كلمة ... مركوما في ماض لا علاقة لها به .. اقف في وجه عاصفة اطمع في شيء كبير لن اناله على الاطلاق .. كتبت ذلك ببساطة ... ايكون الغضب الذي

احسه انخذالا يتملق معنى من معاني التحدي ؟ ؟ ايكون النصف الباقي من حياتي ما زال ينتفض بشيء من الكبرياء النبيحة ؟ ؟ أأكون ما زلت اعتقد انني كالآخرين ؟

هذه هي المشكلة ... أن استسلم ... ان اعترف .. ان استسلم .. استبسلم .. هذا كل ما في المشكلة ... ولكنني ما زلت ارفض هذه البديهية ... اذ يبدو لي صعبا بعض الشيء ان اخرج من حياتي ، واراقبها من مقعد المتفرجين كأنني في سيرك ؟ ؟ لوجدت انه معمر متهدم ..

في الفترة الاخيرة اصبحت اتردد في رواية اية حادثة مخافة ان يرد فيبعث القرف في حلقي .. اما اذا كانت الحادثة طويلة فانني لا افكر في التكلم عنها على الاطلاق ...

كل تصرف يقوم به له جذور ، كل فكرة يقولها يحفظها منذ الأزل ... ورأسه عبارة عن شبكة رادار تعكس كل ما في العالم ، إلا نفسها ... واعتقد ان هذا هو السبب الأولي في انني لا استطيع ان اتخذ موقفا منه ... إنه دائما ليس هو .

٩ /١ /١٩٦٠

مرة اخرى سمعت حفيف ريش الملائكة ــ كما يقول سكير واشنطن ــ حينما رأيت الجبال تدور حول رأسي بصخب مخيف ثم احسست بالرمل ينسحق بين اسناني ...

كيف حدث ذلك ؟ انني لا انكر التفاصيل ، اما الزملاء فكل واحد منهم عنده جانب من القصة ... لقد ذهبت معهم الى رحلة تقع خلف الحدود ، وفي لحظة واحدة ، حوالى العاشرة ، احسست بقليل من الدوخان ولكنني لم ابال .. كنت قد اعددت عدتي من الصباح ولذلك فلقد استبعدت اطلاق ان يحدث لي اي اضطراب ...

بعد هنيهة قمت الى زميل اداعبه بضربة او بضربتين ، ولكنني حينما رفعت كفي عنه رأيت الجبال الصخرية التي كانت حولنا تدور برقصة مخيفة ، وعبثا حاولت ان اوقف رأسي عن اللف معها .. لقد كانت ، ثمة ، مطارق تهوي على مؤخرة عنقي ، وكانت الفكرة الوحيدة التي سيطرت على رأسي هي انني يجب الا أقع في الوادي ، فلو وقعت ، فمن الحتمي الا يستطيع الرفاق ايصالي الى فوق حيث سيارتنا ، الا بعد مشقة هائلة ووقت طويل .. وعبثا حاولت ان أسيطر على رأسي .. لقد انسحق كل شيء ، الا رغبتي في ان أصل الى فوق ، حيث السيارة ، بأي ثمن ...

ثم صحوت على السفح ، كان الرفاق يتبعونني لاهثين ، وكنت اطوي الصخور

صاعدا بكل ما في طاقتي من احتمال ... وحينما لامست عيوني سيارتنا هناك عاد الي غيثان قاس ، وصحوت مرة اخرى على طريق المستشفى ...

الا ان الذي حدث لم يكن هذا فحسب ، لقد سبق صعودي الجبل اغماء استمر اكثر من ربع ساعة ، قيل لي أنني دفنت رأسي في الرمل ، وكانت يدي تشير الى الجبال بحركة لولبية ... بينما اخذ جسدي ينتفض بحيث عجز ثلاثة من رفاقي عن مسكه وتثبيته في مكانه ، كانت عيوني ، ايضا ، مفتوحة حتى اقصاها ، ولكنها عمياء ... وكفاي ينبشان الأرض بجنون ... لقد مسكوني هناك ، بعيدا عن كل شيء ، وحشروا قطعا من البسكوت في فمي ــ كنت اشكو نقصا في السكر ــ ورشقوا وجهي بالماء ... وقالوا انني حينما صحوت قليلا انطلقت اعدو فوق الصخور ميمما شطر السيارة البعيدة ، باذلا جهدا مسعورا كي اصل الى هناك ، في حين حسبوا هم انني ما زلت مشدودا الى اغماءة قاسية ...

وفي المستشفى كانت شفتي تنزف ولساني مجروحا ، لا ادري ، أهو البسكوت الذي دفع الى حلقي بقسوة سبب هذا ام انني كنت اعض على ارادتي كي أصل الى فوق ؟ اما في المستشفى فلقد اكتشفوا ان انخفاضا حدث في القلب ، وبذلوا جهدا طيبا من أجل اعادته الى ما كان عليه ..

حينما عدت منهوكا الى الاصدقاء كانوا ينظرون الي بشفقة ... وكنت انا احس انني أستحقها ... لأنني انا نفسي كنت أبكي في اعماقي ... أبكي بكل ما في طاقتي ...

١٠ / ١/ ١٩٦٠

امس ، توفي الفيلسوف الوجودي ألبير كامو .. صاحب فلسفة العبث ، مات في موقف عبث ، واي رثاء له نوع من العبث ليس غير ... لقد انتهى ، وعليه ان يقنع بحياة عاشها عريضة ، وإن لم يستطع ان يجعلها طويلة ...

١٥ / ١/ ١٩٦٠

رأيته بأم عيني ... وحينما سرت القشعريرة في جسمي كان الـهاً ما صب على رأسي قارا مغليا رفعت كفي اغمض عيني حتى لا ارى اكثر ...

أكتب خائفا من ان يصفع المنظر اعماقي فيودي بما تبقى من كبريائي ؟ ... ام انني كنت لا أريد أن ارى كيف يذل الانسان نفسه من أجل ان يحتفظ بحياته ؟ .. كيف يناضل طفل بكل ما لديه من طاقة كي يصير كالآخرين ؟ ؟ كيف يسحق كبرياءه بارادته من أجل ان يعيش ؟ ..

كان ، في رأيي كما يلي : ـ طفل صغير صغير ، يتحدى إلها كبيرا كبيرا ... طفل قزم ، يشد عنقه المتوتر الى حضارة الخزي ، ويبصق في وجهها ... طفل تجثم على صدره كل اخطاء الرب ... ولكنه يدفعها باذلا جهده في ان يتغلب عليها ...

لماذا يتعذب طفل دون ان يخطىء ؟ ؟ إننا نعرف كيف ؟ ، ولكننا لا نعرف لماذا ؟ اليس هذا صحيحا ؟ ؟

بدأت القصة بانني وقفت على شرفة غرفتي اراقب مباراة في كرة القدم بين فريقين من اطفال الحي ... جمال المباراة كان في الجهد المبذول لا في مستوى اللعب ... بدا لي ، في لحظات ، ان العالم كله ، والله ، والحضارة ، لا معنى لها بالنسبة لهؤلاء الصغار سوى نتيجة هذه المباراة ... وهكذا كانت الدنيا كلها مخلوعة الى خارج طموح هؤلاء الصبية ، وكانت السعادة شيئا يمكن ان ينال بواسطة بذل الجهد فحسب ...

وفجأة برز بينهم ، كان يلبس سروالا اسود قصيرا وقد ارخى قميصه الطويل فوقه ، شعره كان مشوشا ، ووجهه يبتسم بعناد رجولي لا يتناسب وعمره ، كان صدره عريضا ، ولا يتناسب على الاطلاق مع تلك الساق التي كانت تشبه خيطا من القنب ، والتي كان ينقلها الى جوار ساق سليمة ، ينقلها مشوهة ، مرتخية ، نحيلة ، لينة ، مشلولة ...

وكان يركض بكل جهده ، عناد رجولي في وجه طفل ، كان يخجل ، نعم ، هذا اصح : رافعا ساقا سليمة ، متريثا على ساق كريهة ، مشلولة ، نحيفة كأنها ليست لهذا الجسد المتفجر بالحياة والجهد . وكان وجهه ، الى ذلك كله ، جميلا ..

أكان جميلا فعلا ؟ ؟ ؟ ... لماذا يتعذب الطفل بلا سبب ؟ ؟ كانوا يلعبون هناك ، صغارا ، باذلين جهدا خارقا كأن الحياة كلها لا تعني لهم سوى ان يصلوا الى نتيجة مشرفة ، او كانت كذلك فعلا .وكان هو بينهم ... وكانوا لا يعاملونه بشفقة او مجاملة ، وبدا لي انه كان سعيدا بذلك الى آخر حد سعيدا لانه اقنع نفسه للحظة ، بانه سعيد ! ! لماذا رفعت كفي الى وجهي واخفيت هذا المنظر عن عيني ؟ .. الأنني عرفت

كم هو كبير وكم أنا صغير ؟ .. الأنني عرفت كم يناضل الانسان من اجل ان يجعل حياته اكثر معنى واكثر جمالا ؟ ام لأنه لم يرق لي ان يبيع الانسان كل حياته في سبيل لحظة كرامة واحدة ؟ ..

لماذا ؟

٢٣ /١ /١٩٦٠

قررت اليوم ان ابدأ بكتابة قصة طويلة ، (سوف تكون أقل طموحا من (كفر المنجم) التي كتبتها في العام الفائت وفشلت) ، لانني سوف احكي فيها قصة إنسان فرد :.. واعتقد انها لن تستغرق وقتا طويلا ... وفكرتها في رأسي منذ زمن بعيد : الخذلان . سوف لن استشير احدا فيها اذ انني وجدت أن انسب مكان للآخرين يفرغون فيه أحمال عقدهم النفسية هو الثغرات المفتوحة في نفوس القلقين .

٦ /٢ /١٩٦٠

بلادة وخمول ولا شيء غير هذا على الاطلاق .. هنا ، في هذا البلد المصرور في الجمود والصمت نموت رويدا رويدا دون ان نعرف كيف يعيش اي انسان ناضل قرونا طويلة في سبيل لحظة طمأنينة واحدة ! .. صور الفتيان معلقة على الجدران تستذل رجولتنا ، والموسيقى الحزينة تمتص احاسيسنا ، وكلمات المجاملة الكاذبة تهدهد طموحنا ... الى اين ؟ لسنا ندري ! كيف ؟ لسنا ندري ... كل ما نعرفه هو ان غدا لن يكون افضل من اليوم .. واننا ننتظر على الشاطىء ، بلهفة ، سفينة لن تأتي ... وبأنه حكم علينا بأن نكون غرباء عن كل شيء .. سوى عن ضياعنا ...

إنني لست راغبا في اي شيء .. كل الاشياء التي اعتقدت انني احبها فقدت معناها تماما ... لست احسن التصرف مع الاصدقاء ... ولست راغبا في الاستمرار اكثر داخل هذه الدوامة التي تدور كساقية مجنونة تفور في رمال صحراء عطشى منذ آلاف السنين ..

أصحيح ان عمري خمس وعشرين سنة ؟ ؟ انني اتصور احيانا انني عجوز متهدم ، ينتظر بصمت واستسلام دفة من الخشب ينقلونه فوقها الى استقراره الأخير .. او الى استقراره الحقيقي ...

٢١ / ٢ / ١٩٦٠

كتبت اليوم رسالة الى (...) و (...) كانت قصة حب بلا شك .. اما الآن فهي مأساة .. إن رسائلها الأخيرة لي كانت تحمل طابعا خاصا .. كأنها كانت تريدني ان اقول موقفي بوضوح كي تعرف ماذا يتعين عليها ان تفعل .. وهذا حقها بلا ادنى شك . لقد كتبت لها رسالة اليوم حاولت فيها ان اكون مخلصا لها ولنفسي ، وحينما قرأتها بعد كتابتها اكتشفت بوضوح انني فعلا احبها .. سوف انقل الى هنا بعض مقاطعها ..

« ... انا مشوش جدا .. لذلك تبدو افكاري مهزوزة ... والذي يشوشني خبر زفه الطبيب الي ظهر امس .. لقد بدأ هذا القلب المسكين يتعب .. انه يخفق بلا جدوى .. وحينما انظر الآن الى الاشياء احس بانني خارجها .. انها مسحوبة من المعقول ... انني لا اخاف من الموت ، ولكنني لا اريد ان اموت .. لقد عشت سنوات قليلة قاسية وتبدو لي فكرة ان لا أعوض فكرة رهيبة .. انني لم اعش قط .. لذلك فأنا لم اوجد .. ولا اريد ان اغادر دون ان اكون ، قبل المغادرة موجودا ... اتعرفين الذي اعنيه ؟ ؟ ... إن شعوري غريب جدا .. شعور انسان كان ذاهبا الى مكان ما كي يتسلم عملا ملائما ، فمات ـ فجأة ـ في الطريق ..

إن شعوري الآن هو هذه « الفجأة » بالذات ...

... لقد فكرت طويلا طويلا في رسائلك الاخيرة .. ووجدت انك على مطلق الحق في موقفك .. ولكنني انا الآخر أملك شيئا منه لماذا لا نضع النقاط على الحروف جيدا ؟ لماذا لا نعترف باننا « خطان متوازيان يسيران معا ولكنهما لن يلتقيا .. ؟ » لقد كتبت هذا الكلام لي منذ اول تعارفنا ، وكنت وكنت في اعماقنا نرفضه على الاطلاق ! . ايتها الغالية .. لماذا قدر للانسان ان تكون اعمق جروحه تلك التي يحفرها بيده ؟ . تريدين ان اكتب لك بوضوح ان اكفن سرابي بيدي وأستمر بضياع بلا قاع ؟ سألت في رسالتك الاخيرة : « هل مات الداتشمان ؟ » انني اعتقد انه مات منذ رأى باندورا لا يستطيع ان يأخذها معه عبر المحيط الى السعادة .. وكل الذي كان بعد لقائهما هو محاولة مستميتة لنسيان هذا الموت .. بالاقتراب منه اكثر فاكثر ...

اعرف انك غضبى .. ولكن الغضب شيء يذهب .. اما الخذلان فيبقى .. انا رجل مخذول . هل تستطيعين ان تحسي اعماق هذه الكلمة ؟ كل الوحشة والغربة

والضياع التي تعشعش فيها ؟ . الخذلان لا يذهب .. اما الخذلان الذي يصنعه الانسان بيديه فانه ينمو .. ينمو حتى يصبح غولا ..

لتحاولي ان تنسيني .. انا لا استحق نكراك عني ، كوني متأكدة من نلك .. انت تملكين الأمل والألوان والحياة والنكاء والجمال .. فلماذا تتمسكين بانسان لا يملك سوى سواد قدره ؟ حاولي ان تنسي .. اوحاولي ان تصعدي ـ واصر على هذه الكلمة ـ ان تصعدي نلك الحب الى صداقة .. انا لن احاول شيئا ، سوف ارقبك وحينما اراك سعيدة .. سوف اشعر بانني لست سببا في تعاسة انسان احبه .. احبه رغم كل شيء .. كوني متأكدة انني لا اعتقد انك سبب تعاستي .. لقد شغلت ثلاث سنوات من حياتي بأمل لم انق مثله كل عمري .. وهذا يكفي في عالم لا يعطي المقابل ..

آه يا عزيزتي لو استطعت فقط ان امزق هذه الرسالة واكتب لك واحدة اخرى اكثر اشراقا .. آه لو استطعت .. ولكنني اعرف انني لا أستطيع .. إن الذي يستحق التمزيق هو حياتنا جميعا ..

« آه لو استطعت ايها الحب ان نتفق انا وانت والقدر

على تمزيق هذا الطابع الحزين للعالم

الى قطع صغيرة صغيرة ..

ثم نعيد بناءه ... كما تشتهي قلوبنا ! »

اتنكرين القصة ؟ قصة « باقة ورد على ضريح الخيام » ؟ لقد أوحيت الي بها .. ولكنني اوحيت لنفسي نهايتها حينما كتبت :

« شعر بأن لم يخلق ليلى ابدا .. بل انها هي التي خلقته ، وراوده احساس طاغ بانه لم يكن يستحقها على الاطلاق .. »

المخلص .. »

لقد كانت رسالتها لي امس فيها بعض الحياة .. ولهذا فأنا اتصور جيدا كيف سيكون وقع هذه الرسالة على رأسها والا انني اتفاءل ان تجد طريقا للخروج .. إنها مؤمنة بأن السعادة موجودة في مكان ما .. ولهذا فهي ستواصل البحث عنها ... وسوف تنساني .. لقد كتبت لي :

« انني افتقد رسائلك بشكل مخيف .. فانت تكتب ببراعة وبعمق ـ حتى ما تؤلمني به .. ولقد آليت على نفسي الا اجد في المستقبل سوى انسان يكتب بمثل براعتك ... عندما انظر الى صدر المسيح ، في الصورة ، احس بك تلفح وجهي .. واحس بنفسي تغرق في الابحار من الحب مع الداتشمان .. الا اخبرني بالله عليك هل سات ؟ هل مات ؟ هل تاه الداتشمان ؟ » .

كتبت منذ يومين قصة « الخراف المصلوبة » وهي الفكرة التي كانت في رأسي عن « الخذلان » .. بدوي يقف في شمس الربع الخالي ينتظر من يعطيه ماء لأجل خرافه .. ولكن القافلة التي تمر من سيارات الحجاج ترفض اعطاءه ماء بسبب حاجة السيارات له ، اما البدوي فلا يستطيع ان يفهم كيف تكون السيارة اثمن من الخراف ..

لقد قصدت الى ابراز شعور الانسان المخذول الذي تتهاوى قيمه العليا ومثله بسرعة وهدوء .. وحاولت ان ابرز مدى اهمية هذه القيم في نظر هذا الانسان المتفرد بحوار هامشي على لسان طبيبين في القافلة :

« ـ انظر .. ها نحن ذا امام اسطورة اسبارطية من جديد .. الرجل والاله في مكان واحد .. ترى ماذا يفعل هنا ؟ ؟

ـ يتعبد ... »

وحاولت ايضا ان ابرز المشابهة في الصورة : قافلة حجاج تحمل للانسان الاله خذلانه ...

واعتقد انها قصة ناجحة ..

٢٢ / ٢ / ١٩٦٠

كتبت الى صديقي فضل النقيب في ياكيما ـ واشنطن اليوم : « تأخرت في الكتابة لك ، انا اعترف ، ولكن يشفع لي ان لا جديد عندنا هنا سوى استمرار هذه العجيبة : ان لا يكون اي جديد ... »

ثم كتبت له ارد على لمحة استسلام شعرت بها بين سطور رسالته : « تريد ان تنسحب ؟ لماذا ؟ لأنك بعيد ؟ اذا كان فضل يبعد عن القضية الف ميل فنصف شعبه يبعد عنها الف سنة ! .. المسافة لا قيمة لها لمن يعيش في لحظة الشروق ... تريد ان تنسحب ؟ لابأس ، ولكن صدقني يا فضل ان الانسحاب اصعب بكثير جدا من التحدي ... لقد حكم علينا بان لا ننسحب ... »

وكتبت الى عدنان ، صديقي السجين الذي كتب الي يقول انه لا يعرف اذا ما كان
د تغير خلال مدة سجنه ، فهو لا يملك مقياسا ولا يعرف كيف تغيرت الاشياء وتغير
لآخرون .. كتبت له:« انت نفسك تعرف انك تغيرت ، لأنك تعيش من اجل ذلك ... إننا
ٔ نحتاج للآخرين كي نعرف اننا تغيرنا ... نحتاجهم فقط كي نعرف كم هو ضروري
غيرنا ... »

الواقع لم اكن افكر بنشرها ، ولا في جعلها قصة كاملة .. ان هذا كله دخل
يها ، الا اني اعتقد ان شعوري تجاهها بالضبط قد تحدد خلال كل تلك الاحداث ...
هو الشعور الذي عبرت عنه ـ قبيل اسطر ـ بكلمتين : « لست ادري ! »

١٧ / ١ /١٩٦١

كتبت امس قصة جديدة : «المجنون» .. وانا اعتقد ان بناء قصة من هذا الطراز
مل صعب للغاية .. لقد كانت فكرتها كاملة في رأسي تقريبا .. ولكن المشكلة هي
شكلة الجمل العابرة ، والمفروض ان تكون عابرة في السياق الى حد عادي جدا ، والتي
ترتب على قوتها كل ما يمكن ان تعطي القصة من تأثير مقصود .. والمشكلة كانت في ان
ذه الجمل لا يمكن ان تكون شيئا معدا سلفا ، ولا بد ان تكون من وحي اسلوب القصة
سه ، وطريقة اداء الحادثة .. وهكذا فان جو كتابة القصة هو وحده المسؤول عن
لق تلك الجمل .

لقد كتبتها على دفعتين ، ومعظم الجمل العابرة الموحية كانت من حظ الدفعة
ثانية .. واعتقد انها ليست بحاجة لأن تكتب مرة ثالثة .. اذ ان اهم ما فيها ـ في
أيي ـ هو سهولة السياق ، وعفويته ، وبساطة التفكير .

كتبت القصة من داخل المنطق الخاص المجنون هذا ، وهو نموذج لم اقرأ عنه ـ
ن هنا كانت صعوبة قصور منطقه المتسق ـ بل انى اشك في انه « مجنون واقعي ولقد
سدت ذلك قصدا .. لأن « خلق » مجنون اصعب ، في رأيي ، من « دراسة »
جنون » .

أفكاره تعتمد على تداعي الافكار العفوي .. وهي أفكار لا علاقة لها ببعضها الا
قدار ما توحي كل جملة بمطلع ما بعدها .. وهكذا فلقد كان من الضروري ان تكتب
جمل قصيرة ، واضحة ، وسخيفة من حيث التركيب الفكري .. واعتمدت ـ ايضا ـ
ى نقطة هامة : المجنون هذا يفترض انه كان سيئا ، وبائسا ، وغير موجود قبل ان

يجن .. والى نلك ، فهو يعترف ـ دون ان يواجه اعترافه مباشرة ـ بالسبب الرئيسي الذي دفعه الى الجنون .. وهو حينما يقترب في ذاكرته من حادثة يكرهها يحاول ان يتصور انها حدثت مع آخرين ، وربما حيوانات ، ولكنها لم تحدث معه ..

ووراء كل نلك كان لا بد ان اضع الخلفية الباهتة ، ولكن الضرورية ، التي تتحكم هذه الايام بكل ما اكتب وهي : اين يوجد الصحيح ؟ من هو الذي على صواب ؟ ما الفائدة من كل شيء ؟ والفكرة الهامة التالية وهي ان القلب الانساني ـ مجنونا او وضيعا او نبيلا ـ لا بد ان يحمل كل صفات الانسان هذه ـ الجنون والضعة والنبل ـ معا ، والفرق بين انسان وآخر هو الفرق في الكمية التي يحملها من تلك الصفات .

٥ /٢ /١٩٦١

يبدو لي كأنما الرحلة القصيرة على وشك ان تنتهي ... وأحس نهايتها احساساً مباشراً كريهاً .. عشت اليوم ساعات مقطعة اتصور الآن ان ساعات بعض هذا النهار كنت فيها ميتاً فعلا ... اني ارتجف ، لسبب لست أدريه ، وفي نفس الوقت ، أفكاري ترتجف كما لو انها جسر ينتفض باحتضار غريب .. أفكاري كانت اليوم شيئاً يشبه شريط تسجيل رطب ممسوح ، عفواً ، في بعض نواحيه .. وهكذا فانه يمر فوق انقطاعات صامتة ، قصيرة ، ميتة .. ورغم كل ذلك ، فهي موجودة بشكل ما ..

اي شيء كريه ان يموت الانسان ! والأبشع ان يكون جسده هو السبب .. في الاسابيع الاخيرة كنت افكر بصورة تثير ضحك بعض من اعرف .. نلك اني كنت عائدا الى البيت في منتصف الليل ، كان الشارع خاليا الا من اعلانات مضيئة : تنطفىء ، وتشتعل برتابة .. حمراء ، وخضراء ، وبيضاء .. وفجأة فكرت : ان المأساة كلها ، هو انه عندما اموت سوف تبقى هذه الأعلانات تضيء وتنطفىء ، وسوف يبقى مصعد بيتنا يلبي كلما ضغط احدهم على الزر ، واشيائي كلها سوف تباع ، لينام عليها ، وليستعملها انسان آخر .. والمجلة التي اعمل فيها سوف لن تكف عن الصدور .. وسوف يرن جرس الهاتف ، ويجيب احدهم : « انه مات » ثم يضع الآلة السوداء ، ويفكر في غدائه ...

لقد بدت لي الافكار هذه راعبة بصورة جارحة .. وارهقتني فكرة ان اموت ... ان انتهي ، ويستمر كل شيء ...

الرحلة لن تطول كثيرا .. هذا هو الشيء المؤكد لدي الان ... ما الذي يحدث في جسدي ؟ اي شيطان ينيب بناء اسطورية كل جوفي ؟

٢٤ /آب /١٩٦٢

قبل منتصف الليل بساعة ونصف ولد فائز ...

وحين هتفت الممرضة تقول مبروك احسست به ، فائز ، يقع فوق كتفي .. ولدى لحظات احسست بشيء يشبه الدوار ، وفي صخب المشاعر التي كانت تجتاحني احسست بانني مرتبط اكثر بهذه الارض التي امشي عليها ، كأن وقوعه فوق كتفي قد غرسني عميقا في التراب ..

وفي الصبح حملته الممرضة وعرضته امام عيني من وراء الزجاج ، وبدا لي قطعة لحم حمراء غبية ، مغلقة العينين مفتوحة الفم راعشة الكفين .. عينان امامهما الكثير لترياه .. وفم عليه ان يمضغ طويلا ، وكفان لا يدري احد أهما للعطاء ام للاخذ ام لكليهما ؟

قال لي الطبيب الواقف الى جانبي :

– ما هو شعورك ؟

– لا شعور لدي ..

– ابدا ؟

– ابدا ..

كأنني كنت اقول لنفسي أن في الوقت متسع لملايين من المشاعر ، متسع للغضب والفرح والمفاجأة والخيبة والسعادة والشقاء والضحك والاسى والحب والكره والانتظار والملل .. ملايين من اللحظات المترعة بغزارة كل ما في هذه الارض من تناقض .

وفي الغرفة الاخرى كانت امه ملقاة فوق الفراش ، لقد نسيت كل الالام التي جترعتها في سبيل ان يولد ، نسيت كل الدموع التي اهرقتها في العشرين ساعة الماضية ، نسيت كل شيء .. كأن الحب الجديد الذي ملأها فجأة ، حين قالوا لها انها وضعت ، الحب الغزير الذي لا يمكن ان يحمله انسان لانسان إلا الأم لابنها .. كأن ذا الحب قد غسل كل شيء بيد اسطورية ..

وبينهما ، هو بين يدي المرضة وراء الزجاج ، وهي في سريرها غير قادرة على ان تخطو لتراه معي ، كنت اقف انا مغسولا بالحب والخوف ، صاف كأنني من زجاج .. ليس ثمة اي شيء افكر به او اهتم له ، مجرد رجل يقف مثل ملايين الرجال الذين لا يعرفون حقيقة المستقبل ، العاجز الضئيل الصغير أمام المجهول الذي يطوقه بزوجة يريد ان يعطيها ماء عينيه وولد يريد ان يهبه نبض شرايينه .. واقف هناك كما لو أنه المشاعر الجديد بان يحملها اثقل من ان يحملها فتركها تحوم حوله كهواء له صوت وله رائحة وله ثقل ، تمسه كما تمس الحجر وتغوص في كيانه حتى ليجهل اهو الذي نفثها ام هي التي نفثته ..

وحين انامته المرضة من جديد خطوت عائدا الى غرفة زوجتي .. ولكن ما ان سمعت صوت خطواتي حتى عدت الى عالمي ، عالم بعيد مطوق بشيء اسمه حب حقيقي .. حب لا الزام فيه ولا جزاء .. حب لذاته ، بلا تعويض بلا ثمن بلا خوف ، حب صاف لم احس به ابدا من قبل ، ابدا ابدا ، حب لذلك الطفل الذي ولد مني ، بسببي ومن اجلي وكان ثمنه حبي لها ، وحبها لي ، ليس غير .. حب لا غاية له ولا هدف ، حب مترع العطاء ، يطوف في صدري حتى احسه يسكب في جسدي كما لو أنه ينضح ندى فيبعث في فرحة اللقاء الحقيقي الذي لم يلوث بعد بتعقيدات الحياة ، بقانون خذ وهات ، وقانون انت وانا ، وقانون اين ولماذا وكيف .. مجرد عطاء محض غير مشوب بأي سؤال او طلب او انتظار او تلكؤ او تردد .. مثل ماذا ؟ مثل لا شيء ، مثل ذاته ليس غير .. لو قدر لنبعة الماء ان تحس ، اذن لاحسَّت ذلك الشعور ، العطاء المحض الذي يخلق من جديد كلما شرب عابر من مائها ..

وحين نظرت في عيني « آني » فهمتهما ، ولست ادري لماذا اوشكت ان ابكي ، بل انني احسست بالدموع تطوف في حلقي مثل الغصة .. وبذلت كل طاقتي لاقول اي شيء ، عبث .. لم يكن في لساني الا ذلك التساؤل الغبي : اذا اعطيتم الطفل حق البكاء حين يولد ، افلا تعطوني هذا الحق حين اولد انا بولادته ؟ اليس كل الايام التي خلفتها وراء ظهري ذابت الان ؟ الا يحق لي ان افعل كل الذي اشاء وقد عثرت على قطعة السكر في قاع الكأس الذي اجترعت مرارته كل شبابي ؟؟

ولكنك كنت وراء الزجاج يا فائز ، بيني وبين لمسك مثل ما بين اليوم واليوم .. نائم هناك في غطائك الابيض ، تعني للمستشفى رقما مربوطا الى زندك ليميزك من بين عشرات المواليد الذين يشاطرونك الغرفة .. اما بالنسبة لي فانك تعني الحياة المزدوجة ، حياتك ، وحياتنا : امك وانا ..

اوتدري متى بدأت افكر بك ؟ اقول افكر بك وقد احسست بك كل الوقت ؟

حدث ذلك حين دخلت الممرضة لتأخذ امك الى غرفة اخرى :

ـ لماذا ؟

لان هذه الغرفة خاصة بالدرجة الثانية ، واريد ان آخذ زوجتك الى غرفة الدرجة الاولى ..

ـ ولكنها مسجلة في الدرجة الثالثة !

ـ الثالثة ؟ اوه ، عفوا اذن ، لقد حسبت انها مسجلة في الدرجة الاولى ..

عندها فقط جعلوني احس بانني فقير .. وبانني لن اعطيك الحياة التي يستطيع غيري ان يعطوها لابنائهم .. ولان هذا كله قد يعني لديك ـ غدا ـ شيئا ..

لا تحسب انني اريدها ان لا تعني لديك اي شيء .. الامر لا يتعلق بك ، انه يتعلق بي انا فقط .. لست اريد ان يشوب عطائي اي ندم ..

انا ، يا فائز ، لا اطالبك بحق الابوة في المستقبل .. هذا الحق الذي لا قيمة له اذا طالب المرء به ، انما اطالب نفسي بحقك علي ، وهذا هو كل شيء عندي الان .. لقد اكتشفت الان فقط ان كل شيء سيبدو تافها لو طالبتك بان تعوض لي سعادتي بابوتي لك .. ولكنني لن اغفر لنفسي تقصيري بالمضي في هذه السعادة حتى آخر الشوط ، بلا مقابل ، بلا تعويض ، هذه قضيتي انا ... أتعرف معنى هذا ؟

.. وانا اخرج من غرفة أمك عرفت ايضا معنى الهم .. ذلك العبء الذي يثقل اكتاف الرجال لأنه ينبع من الداخل ، عميقا من الداخل ، والذي يعطي الحياة ذلك الحافز النبيل الذي يفتقر اليه رجل لا يعرف معنى العبء الذي ينبع من الداخل ..

رسالة مفتوحة
من كاتب عربي متّحد
الى رئيس الكتاب العرب المتّحدين

سيدي الرئيس

تم انتخابكم رئيسا لنا خلال الدورة السنوية التي انعقدت في غرة جانفي ١٩٨١ وبفوزكم على ٢٣ مرشحا يتفاضلون كفاءة كلهم مواطنون صالحون مناضلون مسؤولون ثوريون مخلصون ازواج اوفياء كتاب موهوبون ـ اقمتم الدليل على ما تتمتعون به من الخصال الضرورية لاداء رسالتكم .

وانهم يتهامسون قائلين ان رئيسا قد انتخب بنسبة ٥١٪ من الاصوات لا يمثل مجموع الناخبين ، وانا اعلم علما يقينا ان رئيسا ينتخب بنسبة ٦٦٪ من الاصوات ليمثل ٩٩٪ من الناخبين وانه لامر ثابت علميا ـ الم يخصص كل من « الماوردي » و« ماركس » مؤلفا لهذا الموضوع ، وقد ثبت ان سلفكم كان قد انتخب بنسبة ١٠١٪ من الاصوات فوجب تعيين ١٪ من الاعضاء الجدد عله يتمكن من الانتصاب على عرش الرئاسة ، وهذا الامر لا جدال فيه حسابيا .

ولكن هذه النسبة (٥١٪) هي التي تسمح لي بالكتابة اليكم ، .

اولا لانه يجوز لي ان اتخيل نفسي هذا الفرد الذي استطاع من بين مئة آخرين ان يبت في مصير الاشياء وان يرجح الكفة لصالحكم ، فيالله ! اني لاطمئن على مستقبل مؤسساتنا ساعة ارى الديمقراطية كل الديموقراطية مرهونة بقرار رجل واحد وساعة اراني ذاك الرجل

ثانيا لان ذاك الامر يعني ان ٤٩٪ من الكتاب العرب المتحدين لهم ان ينقدوكم جهراً في حين ان ٥١٪ لهم ان يوبخوكم سرا .

واخيرا لانكم تحققون وحدة الكتاب العرب الستم رئيسا من اجل ذلك ؟

سيدي الرئيس اني اذكركم ، والذكرى تنفع المؤمنين ، ان مكتب اللجنة الفرعية الثقافية الثالثة التابعة لقسم الشؤون الثقافية في وزارة القوى الاخلاقية كان قد منحني ـ وانا في التاسعة عشرة من عمري ، لقب امير الشعراء العرب المتحدين ، وفي سن العشرين كنت قد نشرت آثاري كاملة في مجلدات ستة ، ورغم اني توقفت عن الكتابة منذ ذلك العهد فقد شاركت مشاركة تذكر فتشكر في ٢٤٠ مؤتمرا و٤٣٣ ندوة و٣٦٣١ امسية شعرية و٦٣٤٧ اجتماعا لاتحاد الكتاب العرب المتحدين ، اما الاحاديث التي ادليت بها للصحافة والقصائد التي نشرتها في كتب الاطفال والتصريحات التي ادليت بها للتلفزة فلا يعلم عدها الا الله .

ما ذكرت هذا سيدي الرئيس الا لاقول اني اديت رسالتي كاملة واني ظللت حارسا امينا لقيمنا المقدسة : عيناي كما الابطال لا تفارقان اعداءنا وباختصار لقد مثلت دوري اني شاركت في المسرحية

وتحت عواصف التصفيق اعدت قول ما خصص لي ، ثم اني غادرت الركح ككل مساء وككل مساء جلست امام المراة علني ازيل ما علي وجهي من طلاء علني اجد تجاعيدي تحت المساحيق ولكني وجدتني عاجزا عن ذلك هذا المساء ، فالمساحيق تلتصق بجلدي والاهداب المزيفة تلتصق باجفاني «والشعر المستعار يلتصق بجمجمتي.امامي في المراة يتراءى فم مهرج احمر يبتسم في الفراغ .. فركت وجهي بكل قواي وعبثا فعلت فقد ابى هذا الوجه ان يتراءى لي ، فامضيت الليل كله اشاهد هذا القناع الماثل امامي وهو يعيد التكشيرة نفسها ، وعندما لاح الفجر ، وكان المسرح قد فرغ منذ مدة طويلة قررت ان استعيد وجهي ، فانا لا احب ان اموت مرتديا قناعا ، لا لأن موتي له اهمية ما ولكني اتعلق بان اموت ميتتي الذاتية .

وها انتم الآن تفهمون سبب رسالتي ، اني اكاتبكم لاطالب بحقي في العزلة : عزلة كينونتي وعزلة آخر كتاب احب ان اكتب ، ففي ليلة طالت كانها العمر علمتني المراة ان النماذج داعرة وان العقائد منارة وان الشعارات زائفة ، ذات ليلة اوحت المراة الي ان الناس يموتون مشوهين وهم يرتدون قناع « الامة » او قناع المجتمع او قناع « الدولة » او غيرها من الاقنعة .

سيدي الرئيس انا كاتب ومهمتي هي ان ابدع من البؤس جمالا ومن الضلال عظمة ومن الظلال حقيقة ، أدبي ادب صمت ادب ثورية يكتم الشهادة او يعميها حتى لا يحل رموزها الا الراسخون في العلم ، أدبي أدب يغني افكارا نبيلة يهتف لها الناس جميعا في العلانية ويخونونها في السر ، أدبي ادب لا يفضح الا تافه الاشياء ولا يتغنى الا بمبهم الآمال وبعيد الرجاء . أدب يطفح بالرمز حتى لا يبوح بالتهديد ، ومن ذا الذي يتجاسر أدبي على توعده ؟ ان التمرد الشعري ليس الا تشنجا كتابيا ، فالكاتب العربي رجل يعذب الالفاظ في غور الكهوف ، وما منا رجل يجرؤ ان يحدث مقدار ذرة عما يرمي لانه ما منا رجل اطلق كلماته حرة .

سيدي الرئيس ان الحرية لممارسة تبدأ من المدرسة الى الجامعة ومن المصنع الى العقل ومن البيت الى الشارع انها تجري في البدن وتكتب في الروح ان الحرية لا تردد ولكنها تمارس ، وما حررت كلمة الحرية احدا وقد كنا نسينا ان لها معنى ، منذ قرون آمنا بان لا علاقة بين الكلمات والموجودات وبأن لا سبيل الى مقارنة الالفاظ بالحياة ..

للحياة لغة نجهل قواعدها ، ان كلماتنا كما الإطياف ، وانا لنتحسسها كما العميان لعلنا نميزها باشكالها مهملين معانيها ، كلما تكلمنا خنا شيئا ما في مكان ما ، كلما اخذنا القلم غادر القلم الارض واعرضت كلماتنا عن معانيها ، لقد تمزق عالمنا وسعت كلماتنا تائهة على غير هدى . فكل شيء يمكن ان يقع ..

في شوارع بيروت يستطيع المرء ان يستل من جيبه قداحة او مسدسا فيقتلك او يوقد سيجارتك ، يوقد لكسيجارتك او يقتلك بنفس الوجه بنفس النظرة بنفس اللامبالاة ثم ينطلق بنفس الخطى دون ان يلتفت مرة واحدة .

حياتنا كلها رهينة هذا الاتفاق ، علمنا كله ينحصر في معرفة ان كان مجهول ما سيستل مسدسا او قداحة من جيبه ، كل سياستنا تقوم على التنبؤ بما سيستل من القداحة او المسدس ، كل ديننا يرتكز على الصلاة لاجل ان يستل القداحة ، كل فلسفتنا تعتمد على توقع استلاله للمسدس ، كل ثقافتنا لا تتجاوز الكلام على الاصول العربية للقداحة والمسدس ، كل اقتصادنا يعتمد على ابتياع مسدسات وقداحات تصنع في الخارج ، ويظل المجهول في شوارع بيروت يسعى .

سيدي الرئيس اني لأكذب حالما اكتب لان بين كتابتي وحقيقة العالم بيداء فيها يتلاشى وجودي . اني لأكتب وفي مخيلتي خرافات وامام ناظري نماذج – ان احاول نسيان الخرافات واهمال النماذج اغادر عالم الكتابة واجذم كلماتي لانها لا تريد غير تاييد الخرافات وإعادة النموذج . فليست كلمتي الا صدى يرددني . والحال اني لست الا « جمهورا » أو « شعبا » أو « حزبا » او « دولة » – لست شيئا عدا ذلك – لا يتكون المجتمع مني ومن اشباهي بل يكوننا المجتمع وسلطته . فعلمي ان اكون قارا موحدا اصيلا معددا او لا اكون .

ولكن بحكم تاملي للقناع طوال ليلة كاملة عريت الخرافات ومضغت النماذج ، فما من شعار لا يحجب زيفا وما من دعوة لا تخفي خداعا وما من خطاب لا يتعلق بنفس المؤامرة .

وانا أعلم ما سيقولون : سيقولون ان لم يسرفوا اني مثال للنزعة الفردية المحتدة او سيعتبرون ان اسرفوا اني عميل للصهيونية حليف مشين من حلفاء الامبريالية نتاج بغيض من نتاج الغرب ، حثالة الالحاد اي برهان ساطع عن الاخطار التي تتهدد قضيتنا وساصبح راسبا محزنا من رواسب مزابل التاريخ ، وباسم « الوحدة » و« الثورة » و« الاخوة » و« الحضارة » ساظل مطاردا طوال الحياة ، تتبعني عدسات التلفزة ان امكن حتى تتعظ الجماهير المناضلة وحتى تحترم تضحياتها .

واني اعرف هذه اللغة انها لغة الاساطير ، والاساطير اشد فتكا من الامبريالية ، سنهزم الامبريالية عندما نهزم اساطيرنا ، وما دام وجهي صورة لاسطورة في مرآة فانا لا اوجد ، وان كان الوجود يعني التعرض للموت فانا اطالب بحقي في الموت ، فقائمة الشعراء المغتالين تطول منذ عهد « بشار بن برد والحلاج » .

سيدي الرئيس ان دروب العزلة مخالفة لدروب العزل وان امة ينحل فيها كياني لهي محل بممارسة القمع وانا اطالب بأمة تمارس في احضانها الحرية : حرية ان تكون للفرد هويته الخاصة ضمن الآخرين ، ان ممارسة الحرية امر يطول ولست واثقا من ان الناس سيدركون مداه ولكن ليس هذا تعلة لنصرفهم باستمرار عنه ، فليست الحرية كلمة تكتبها الدساتير والمواثيق والمعاهدات . انها تمثل بالنسبة الى الاديب الحق المطلق في ان يكتب ما يراه وما يحس به وما يعتقده كتابة اختارها شكلا واسلوبا ، وهي تمثل حقه المطلق في ان يوجه قوله الوجهة التي يرتضيها ، ولا جدال في الامر ، للاديب الحرية في أن ينقد وهو بالطبع عرضة للنقد ، وليس لنا ان نعارض رؤيته الا بالتحليل الذي يطالب بنفس الحق في الحرية ، لنا ان نقول ما نشاء ضد أي أديب بما في ذلك الكذب ولكن ليس لنا ان نمارس أي قمع ضد شخصه وليس لنا ان نقيم اي حاجز يصده عن ممارسة حقه في الكتابة والتعبير .

وليس هذا الحق هبة تميز الاديب عن غيره من أفراد المجتمع وانما هو حق يتمتع به كما يتمتع به الآخرون ، لا فرق بينه وبينهم سوى انه يكتب عما يعيش فيه ، وبقطع النظر عن هذا فانه قد يكون مدرسا او صحافيا او عاملا او موظفا أو سياسيا أو فلاحا وباعتباره اديبا فانه لا يتقيد الا بهذا النعت ، ولنا أن ننقد ممارسته للحرية ولكن ليس لنا ان نمنعه من ذلك والا فاننا سنبدع كائنات مشوهة كهذا الذي ينظر الي في المرآة .

سيدي الرئيس ان أدبا أخرس لأفضل من أدب مشوه وان قرنا من العزلة ليس بالمدة الطويلة وسينقضي حتما خريف المشائخ في يوم من الايام ، وانا اعرف بضع ملايين من الفلاحين المشوهين ممن لا يفقهون حالات الارهاص الفني ، واني لأتساءل ان كانت مشاغل الادب تؤرقهم ولكني على يقين من انهم حاولوا استعادة آدميتهم وأخذوا في التساؤل عما فعله الادباء لمساعدتهم فانهم سيدهشونّ اشد الدهشة .

ومع ذلك فأدباؤنا كثر واني لأستطيع ان اسمي دون عناء عشرة يستحقون هذا الاسم ، ولكن ما منهم احد لا يشعر بعجزه ولا يعترف بان كتابته ترفض اجتياز الحدود المباحة ، وجميعهم سواء كانوا ادباء عظاما او تافهين شرفاء او دجالين يعلمون ان الرقابة تتولى حراسة الثقافة وافظع من ذلك انهم يعلمون جميعا متى يراقبون انفسهم وكيف يراقبون ان كلمتهم لتراقب نفسها وانها اصبحت عينا على ذاتها . هذه الكتابة التي تنتحر مخافة الاغتيال ، هذه الكتابة الرمزية التي تخاف الحقيقة : هذه الكتابة المقنعة كتابة الرجال المشوهين ، انا اضيفها الى ملف سيفتح يوما لادانة جريمة في حق الانسانية .

جمال الدين بن الشيخ

تعريب : الصادق الميساوي

جان فرنسوا كريتيان ـ تونس ـ

مجانين بلا اسماء

« الرحمة هي ممارسة العدم » (نيتشه) .

في ضواحي الكلام اليومي ، وفي عالم الاشارات التي تخرج بلا شبـهة ، وعلى أسوار القول ، ثمة أشخاص أو أسماء ، يحدقون من الثقوب في جنة العقل . ويرضون بما لم تملك أيديهم . الأسماء التي تمخر عربات الطفولة او الكهولة ، الأحياء والقرى : أحمد الراعي ، رضية ، خماخم ، علي بوبيه ، العزاية ، واللائحة لا تنتهي .. هذه الأسماء لا تحمل تواقيع صريحة ، لانها تجري في الغفل ، في الحيز المهجور داخل رقعة العقل .

هوية المجنون جنونه ، ومن نافل الأهمية نسبه وفق معايير الانتساب العقلاني . فهذه الهوية يضع حدودها مجال العقل ، يصبح لدينا مجنون القرية او مجنون الحي او الزاروب . وانه لضرب من الحشرية ان تسعى الى استخراج أصوله العائلية ، باختصار بيضة الانتروبولوجيا التي خرج منها .

ويقول المثل العامي منذ زمن طويل على الأغلب : « لكل قبيلة هبيلة » . ولكي نقتصد حماس الكلام ، نختصر الدلالة بالقول ان ثمة عضوية ما للمجنون في انسجتنا الاجتماعية المتحدرة من نظمة علاقات القرابة . هذه العضوية لم تعرف يوماً الاقتلاع أو الاحالة الى المجال المرضي الذي يسلط عليه العقل معارفه وتقنيات مراقبته ، كي يكتشف هذا العقل (عبر التصنيف النصي والاصطلاحي) عافيته وديمومته .

اذن ، في عوالمنا الاجتماعية ، لا ينقص بزوغ المجنون من شان بيضة الانتربولوجيا وقيمتها امام الآخر المتعدد لها (هذا الآخر يمتد من القرية المجاورة عبوراً بالعائلات ومنافساتها ، وصولا الى الاحياء والمناطق) . ثمة موافقة ضمنية وعرفية على تهيئة مكان للمجانين . واكثر من ذلك ، في قرانا مثلا ، حين يصاب احد بعارض نفسي حاد أو بنوبة عصبية ، سرعان ما تتحرك اقدام العاقلين ، وتركله نحو هاوية الجنون ، وترتفع صيحة خفرة : لقد جن فلان . ولن يستنفر النص ، ولا العيادات ، ولا علوم النفس ، لا يوجد ، ويفرش امام المجنون الجاهز أو المحتمل عالم النهب المجاني . فيما تبكي العائلة قتيلها الحي .

أحمد الراعي :

ينهض باكراً ، يسوق البقرات ، يعود باكراً ، ياكل ويسهر ويتكلم وينام باكراً ، ويموت باكراً ولو بعد اربعة قرون . لأن ثوب الحكمة يصل دائماً متاخراً الى جسد المهرج ، ويصبح وزن الحياة ودقائقها في مكان آخر . هذا هو احمد الراعي .

دائماً ، تحت الثياب التي يمنحها له الزاهدون في قرانا ، الثياب التي تفضل ، ويفترضون دائماً ان جسد المجنون لا يتذكر ، لا يتطلب ، لا يتحرك ، لأن الثياب هنا تقع خارج الانتساب (اذ لا نسبة مع

الجنون) ، هي مجرد غطاء لستر الرجولة التي طالما استباحتها الفتيات من حين لآخر . شهوة مغلفة بالبراءة لمعاينة « مبكرة » للذكورة في رقعة فقدت فيها هذه الذكورة اية قيمة او حكم قيمة .

ودائما يصطحب احمد معه الراعي ، المهنة التي يتوظف بها في دائرة لم تنفه اصلا . ويصطحب شفتيه المنفرجتين واغانيه التي لا تعرف الانتظام والتناغم ، كما انه يمارس طقوس الانتساب الأولية ، يتوضا ويصلي ، طبعا بصورة هزلية ، يضع جملة قبل جملة او يكررها عشرات المرات ، كما أن عدد « الركعات » التي يقوم بها يتغير حسب حماسه . باختصار يمارس احمد شيئا يشبه الصلاة . وليس أحمد مجنونا بالمعنى المتداول للكلمة ، بل مشوها ويسيل كلمات غير منتظمة ولكنها تنضبط ، فقد كان عاشقا عذريا بكل ما تحمل الكلمة من الخضوع والطاعة . اي كان يأتمر بأمر معشوقته .

وحدث مرة ان تحرشت به فتاة من قرية مجاورة معروفة ببذاءة كلماتها ، خلال قطاف التبغ ، وكان الوقت ظهيرة صيف ، ولم يكن المزاح بعيداً عن الاغواء ، وتحركت الغريزة في جسد احمد كما تجفل السمكة حين يلمسها شيء غريب . اذن بطحها ارضا ، وقيل انه كان ينفخ كالثور ، وعضلاته تغور وترتفع مثل الموج ، حتى امنى من قدم سرواله .

بعد حين ، استعاد أحمد حضور العاقل فقال لها : لقد « نجستني » ، وفعلا أسرع الى القرية واستحم . اي تطهر .

لم تثر الحادثة اية فضيحة ، بل اضحت مثار ضحك وسهرات متواصلة ، رغم انه كان ينكفيء ، يشيح ، يعنف ، يرفض . وكانوا يتخيلون الكلام الذي يسيل من فمه المائل ، وكانه يخرج من جمجمة خاوية . وهكذا ، كان جسد المجنون ، هذا الكائن الذي يعيش في الظل ، جرة لا تنضب لنهب لا يتلكأ ، بل هو بيضة قشرتها داخلها .

جسد المجنون مفرغ من اي مدة ، والمجال الذي يسبح فيه يمتد بين الحيوانية والعدم . اي بين الشكل الأولي للغريزة قبل التحايل عليها بالتاويل الأخلاقي والديني ، وبين نفي الحياة وتأجير ما هو طبيعي في الما بعد ، في الثمن الآخر للجسد المؤقت والزائل : التضحية ، تبخيس الأحاسيس من أجل الخلود في الجنة . لكن ذلك يحدث في الظاهر ، اي في عدم البوح .

كان الساهرون أحيانا يحدقون به بعين خبيثة كانه يقودهم الى منطقة دفينة في أجسادهم ، منطقة تنفجر فوق الأسرة دون ان تخرج الى العلن ، وتبقى عملة غير منشورة يتبادلونها على خارطة من الرموز والعلامات ، يسرون بها في الأعراس ولياليها الأولى ، وفي السهرات الحميمة .

هل يأتي الخبث من شكهم باحالة المجنون الى العدم ؟ هل تكلم وتحرك احمد الراعي عنهم ، او قارب عدم البوح الذي يسكنهم ؟ ربما قال ذلك جهراً . وكانهم شاهدوا بفضح الزبد الذي يعلوا المراوح البشرية ، والعين التي تقدح تحت السماكة المفترضة .

في ظهيرة ذلك الصيف اللاهب ، وبين شتلات التبغ ، خرج الوهم من المراة ، ولامس الظل جسده ، فانبجس الجسد وانهار امام مجرد الملامسة ، وصعد الجذر المدفون منذ آلاف السنين ، هذا الوحش المخفي ، وارتطم بحقيقته ، بطبيعته . لقد ارتعد الطبيعي في جسد أحمد كما نرفع الصخرة عن عقرب مختبيء . ولا شبهة في الأمر ، لأن لا نسبة في الأمر ، فالظل يبقى ببطاقة الجنون ، والرحمة هي الثمن الذي يقدمه العقل لقبول انتساب الظل ، فالرحمة هي القيمة التي يعطيها العقل لنفسه في التاهيل للعالم الآخر . اذن يبقى الحادث اضاءة تبهر ولكنها طي النسيان ، لأن المضيء غائب ، لأن فاعل الاضاءة غير محسوس .

رضية :

تجاوزت الاربعين وما زالت حافية القدمين ، مع هذه الثياب ، المتهدلة والصرة الصغيرة ، السحنة المتوحشة والاسنان المخلوعة ، والقدمين الكبيرتين تتنقل بين القرى ، واحيانا نلتقي بها على الطريق الوعرية عبر الوادي وصولا الى النهر الذي كالسيف يخترق الجبال من الأسفل ، ولا نسال الى اين تذهب ومن اين تجيء او ماذا تفعل .

حين تقبل من البعيد ، ينظر بعض الأولاد بحدس غريب ويصرخون : جاءت رضية . يتجمع البعض

منهم تحت شجرة التوت المطلة على الدرب ، ويمعنون النظر ثم يصيحون على طريقة كشاف الصارية : انها هي ، جاءت رضية ، (الجزيرة ، اليابسة ؟) .

يفتعل الأولاد هلعاً ما ثم يخرجون كالنمل من الثقوب ويتجمعون في الساحة الصغيرة ، فيما يشرع البعض منهم بمراشقتها بالحجارة ، فتبادلهم الحجارة والشتائم ، ويمعنون في ذعرهم المدبر ، ويذهبون الى الساحة ينتظرونها ، وخلال الانتظار حركة دائمة وصراخ ، والامهات تهدىء ، لكن الجميع واثق انه هلع يهيء الكوميديا ، باستثناء الحجر الذي تقذفه رضية ، فهو مجنون وكانه قادم من الجحيم . تصل ، ويلعب صغار الأولاد الهروب ، فيما يتقدم الكبار منهم ، الذين يفتتحون البلوغ ، ويخاطبونها بلهجة اللاعب المحترف والجدي ، فتبدأ بالغناء ، ثم تشبك يديها بايديهم ويدبكون ، وتخرج من فمها أصوات تشبه الدلعونا . لكن جدية البالغين تنقلب على ما تحجبه ، فيرتكب احدهم حركة مسرحية ما ، فتبدأ الشتائم ، ثم تضع نفسها على عتبة الاجهاش بالبكاء والتحسر على مصيرها فيتدخل الكبار وتنتهي الحفلة ، كي تتكرر في الأيام المقبلة .

كل ما اعرفه ان رضية من قرية مجاورة ، ومن السهولة ردها الى نسب قرابي ـ بلدي ، ولكنها حين تصل يصبح جلد الجنون هويتها فنقول : جاءت رضية . ونعني المجنونة .

خماخم :

أمام مدخل بناية ملاصقة للرصيف وعلى الزاوية التي تميل بالشارع الملتوي للخندق الغميق ، يمر العابرون دون ان يلتفتو الى شخص تجاوز الستين يجلس على عتبة البناية مع زوجته التي تكبره سناً ،بثيابها السوداء . هذا المغفل هو خماخم ، هذه المرة مطرقاً ، عينان ثابتتان ، وجسد يبدو انه تجمع منذ قليل ، لا يلتفت ، ولا يحدق ، صامت منذ قرون ، تهمس له امراته باشياء فيبقى صامتاً ، بعد قليل يميل نحوها ، يهمس باشياء ، ثم يعود الى التمثال الذي يغلفه ، وهكذا كل يوم ، وربما الى الأبد .

لسنوات خلت كان خماخم حدثاً يومياً ، مع صينية النحاس التي يبيع عليها قطعاً من « جوز الهند » ، دون ان يبتعد كثيراً عن « زاروب زبيبو » حيث يقيم في غرفة صغيرة مع زوجته ، وكالعادة يخرج الأولاد من الهواء ، يدورون حوله ويصيحون فيشتمهم وحين يهم بالبحث عن حجر أو شيء يرشقهم به ، يفرون كالكلاب ثم يتابعون اللعبة من متاريسهم الصغيرة ، الى ان يتدخل الكبار : الوجهاء المحليون والمقبلون للحي او صغار القبضايات .

شهوة المجنون عابرة . لامستقر لها ، لا مكان ولا زمان . الشهوة المنفجرة التي تعلو الجلد وتعلوا الكلام ، متفلتة من القنوات والمسالك التي تدرجها في الدورة الاجتماعية ونظمها . لكنها تقف مخبولة أمام جبلة الكلمات والمسلوكات « العاقلة » الجبلة التي تخيط الشهوة وفق الترسيمة العامة لقيمة انتظامها ، والتي ترمي الشهوة مع حدود جريانها في آن واحد . ما الذي يجعل من شهوة المجنون تهريجاً صامتاً ، أمراً سهل الازاحة أمام سطوة المعقولات ؟ ولماذا تصبح شهوة المجنون قوساً يطلق الى الخلف ، على الشهوة نفسها ، وعلى مكامن اقلاعها ؟

في جنون المجنون ، يتعرف العاقل على نفسه ، ويتهجى العقل عافيته . في السهرات البلدية ، يتحلقون حول كلام المجنون وحركاته ، يدفعون هذا « الظل » و « اللامعقول » الى اقصى طرفه . يتصيدون أدق الزوايا والتفاصيل من هذا العالم الذي لا ينضب ، والذي لا حدود له . يستردون شرعية اختلالاتهم وصحة النسوخ التي تعبر ايامهم بصمت . ولا يتشكل الجنون كنص يشي بالمحسوسات أو يدل عليها ، ليس هو المرآة التي يشاهد فيها الواقع آخره . بل هو اذا جازت العبارة صورة العقل من الجانب الآخر للمرآة ، من خلفها . أي من الغياب . من الصمت الذي يستعبده الكلام . لذا يترادف الجنون مع الموت ، يحاذيه . الأشياء التي لا حدود لها لا شرعية لها . الأمور التي لا ضابط لها ، تحال سريعاً الى الاستبعاد لأنها تخرج من ثقوب الانهيار الذي لم ولن يحصل . تلك هي قواعد العقل . الخيمة او الثوب الذي يغطي الجسم الاجتماعي المحلي ، ينبغي ان يستر العراء الذي يضعه الجنون فوق الجسم نفسه . اذن لماذا لا يقتلون المجانين ؟ . لأن الحاجة لجحيم الجنون التي تتوخاها جنة العقل تفرض حضور هذا الجحيم . لأن اللامرئي يتمرأ من الزاوية الميتة . من الالغاء الرمزي للشر المجسد . من الفكاهة التي تحجب المأساة .

من كسور الجنون يلملم العقل فسوخه ، ويبقى الخلاف على احقية التشكل لنوعين من الوجود البشري ،لا يمتلك احدهما حق التمظهر بل حقه الوحيد هو الصمت واللاوجود . لان هذا الحق ليس سوى اتساع دائرة العقل ورقعة حدوده . بمعنى آخر ليس الجنون الا الدخان الذي يدخنه وينفثه العقل ، اما النتائج فتبقى رهينة العقل نفسه ، ومن نافل الارادة ان يحلم الدخان بالعودة الى الفم الذي اخرجه باعصاب هادئة .

يمتص العاقل المجنون من راسه حت اخمص قدميه ، يسرقه بلا كلفة ، يتناوله كاناء سهل ويسكبه دفعة واحدة ، ثم يتجمع شيئاً فشيئاً ، ويدخلّ في قفير المعقولات من صباحه حتى المساء يتغطى بحلال الأشياء ، فيما يحاصره الجنون بفسوخاته ، دافعاً بتوترات العقل واختلالاته الى داخل الغطاء . هذا ، فيما يعيش المجنون في ظل العاقل ، في نافل الوجود ، في صورة الكائن منبطحاً على شبح عدمه .

كريم هو المجنون ، يعطي مباشرة ماضيه ، ذكرياته ، هواماته . بل هو معطى مسبقاً ، لأنه منطرح كغرض ، كموضوع ، اما الذات فهي مطالبة الأحياء ، ولم يسبق للعاقل ان اخرج المجنون من سلالة الأموات . انه الهامش في صفحة الحياة ، الكلمة التي تقع من الصفحة ولا تترك فراغاً ، كان المجنون مولود في الجانب الآخر من الصفحة . يعيش في هاوية العقل الذي يحدق بعين نسر نحو الضحية التي يدفعها نحو هاويته .

ولا يقوى المجنون على التحديق بعين قتيل ، هذه الحدجة التي ترتفع فوق البئر والتي ترمي على سهولة الكائن بحّار الجريمة او الشتيمة او الاتهام .

قدم المجنون لا تترك اثراً ، لأنها عبارة عن اثر ، خطوة ظل منزوع من كائنه . يصبح حضور المجنون بقعة او لطخة في الهواء الذي يعبر دون اعتبار ، لكنها لطخة من جبلة الهواء نفسه .

شهوة الابله او المجنون صريحة ومباشرة ، لكنها من غبار . لذا لا يمتلك المجنون شرعية طرح الفضيحة .

الكلام الذي يخرج من فم المجنون ، قبل ان يصل الى السامعين ، يرتطم بالمرآة التي ينظر فيها العقل الى نفسه ، فينكفىء كلام الجنون ويسيل من خلف المرآة . من مشنقة الكائن ، من العدم .

هذه التداعيات والأفكار السريعة ، هي مقلع لولادة أسئلة عديدة . نذكر على سبيل المثال لا الحصر : ما هي ذاكرة المجنون ؟ كيف تتحرك ؟ . هل تختزل فكرة العضوية والانتساب التي يهيؤها الاطار الاجتماعي للبله او للجنون ، هل تختزل سفح السلطة وعتبتها ، اي مجموع عناصر ووسائل اخضاع الجنون ؟ اذن اين هي السلطة في هذه الأنسجة الاجتماعية وما هي عناصر اشتغالها ؟ .

تحدثنا عن الرحمة ، كقيمية يبادل فيها العقل آخره بتسعير الجنون وتنميته ، لكن هذه الرحمة ، في مدلولها العام ، الا يغلب عليها النفس المسيحي ، الطهراني ، اي المعنى الأخلاقي ـ القيمي الذي تدل به المسيحية على مقلع ولادتها ، عنينا المسافة التي تجتازها الأخلاق بين الخطيئة الأولى والراهنة وبين التضحية ؟ اذن هناك رحمة اكثر دنيوية ، كيف تشتغل هذه الرحمة ؟ . وما هي التحولات التي أصابت معانيها ؟

لقد تكلمنا حتى الآن عن المجنون التقليدي الذي شهدته وتشهده انسجتنا الاجتماعية ، أي عن انتاج الظل في تكوينات متحدرة من علاقات القرابة والجوار ، عن زرع العدم في الأشكال التجمعية الراهنة . هل يمكننا الكلام عن المجنون الحديث الذي يهدد ، يحدج ، يلاحق ، يتميز في المعاينة ومعارفها ، ثم يغاير بثقة مطلقة ؟

نحو اي مصير يندفع مجنون الحداثة ؟ تبقيع الظل بكائنه ؟ أم انه سيحال قسراً الى سلالة الظلال ؟ المشكلة اننا ندرك بفجاجة ان رجل الحداثة القرفان في الغرب بحسب نيتشه ، هو في بلادنا مشوه ، هجين ، ملتبس .

حسن الشامي

برديات

هذه البرديات ، عثرت عليها وحاولت التثبت من صحتها فلم اوفق ، وانا لست وحدولوجيا حتى اكشف عن زيفها فالاصدقاء الذين سالتهم عنها ، اكدوا عدم سماعهم بها او معرفتهم لقائلها او موقعه من التاريخ . فعسى ان تاتي البحوث الاثرية بما يجلي غامضها ، ويهدي الى تبيان حقيقتها .

انا الفلاح كاما

انا الفلاح كاما ، الساكن بالقرب من تانيس ، لم افكر ابدا في ان يدون كلامي . ولكن المسؤول عن ذلك ، هو الكاتب الذي اتى من المدينة ، ليكتب ما يشاع عني من اقوال ، مدعيا اهميتها للتاريخ والاجيال .
انا لا اعرف فائدة ما سيكتبه . لكنه اظهر حماسا عندما نصحته بالمجيء معنا للعمل في الحقل ، لان المعرفة عمل ، ولأن عملي وعمل زوجتي واولادي لا يكاد يكفينا .
فالحكمة التي تكتسب من عرق الآخرين مزيفة .
ارجو ان يكون قد كتب ذلك .

البخور

. . . .
. . . .
. . . كاما . . . .
اذا اردت يا ولدي ان تعرف مقدار المنحة التي تلقاها الكاهن ، فانتبه الى البخور ، لان جودة البخور من جودة العطايا .

الملعون

كثيرا ما كان كاما يقول :
المتكلم الذي لا يسمع ثرثار ، والمعلم الذي لا يتعلم جاهل .
اما الانسان ، يا ولدي ، الذي ياخذ ولا يعطي ، فملعون ملعون ، وناقص الانسانية .

عادة الكلاب

قال كاما :
لا تظن ، اذا رايت كلبك يتمسَّح بين قدميك ويلعق نعليك بانه طيب ولطيف .
وانما يجب ان تعرف ان هذه هي عادة الكلاب .

النقود

كنت اتحدث مع كاما فسالته :
هل صحيح ان النقود لا رائحة لها ؟
فاجاب غاضبا :
لا يا ولدي ، النقود عمل والا فهي دم .

الحقيقة

. . . . كاما ؟.
، . . . .
اكثر شجاعة من قول الحقيقة عن الفرعون ، هو قول الحقيقة للفرعون .

الموت

قال كاما :
الموت يا ولدي نهر ، اذا تعودت على الاستحمام فيه ، فان عرض حياتك سيكون اكثر من طولها ، مهما طالت .

الواعظ

قلت لكاما :
ما اثقل واعظ المعبد !
فقال :
بل ما اثقل الوعاظ . نحتوا مثالا لم يستطيعوا ان يكونوه ، فراحوا يصيحون لدى الاخرين ، ليل نهار ، ليكونوا مالم يكونوه .

الغضب

اشار كاما مرة الى احد المارين في الطريق وقال :
هذا الرجل يائس حقيقي .
فقلت :

الانه لا يستطيع الضحك ؟
قال كاما :
لا يا ولدي ، ما اكثر الذين يستطيعون الضحك . انه لا يستطيع الغضب ، وان غضب ، فانه لا يستطيع الغضب من كل قلبه .

النسيان

قلت لكاما :
سمعتهم يرددون بان النسيان رحمة
فقال غاضبا :
النسيان لعنة ، لعنة يا ولدي ، فالذين لا يتذكرون يكررون في المستقبل اخطاء الماضي وحماقاته .

اللصوص

قال كاما :
اذا اراد الحاكم ان يفتش عن اللصوص ، فليبدا بتفتيش حظيرته ، لان اللصوص الاذكياء يختبئون في حظائر الحكام .

طنين النحل

عندما قلت لكاما ماذ يعجبك في طنين النحل ،قال :

ان النحل لا يطن : انه يقول : خير من يحب الخير ، وجميل من يعشق الجمال ، وعادل من يقاتل من اجل العدل . وعلى الرغم من ذلك ، فانهم يقولون بان النحل يطن .

الحاكم

قال كاما :

تعذبت مرتين امام الحاكم . مرة عندما سمعت نكتته السخيفة . ومرة ثانية عندما كان على ان انفجر بالضحك الطويل .

العدو

كان كاما يقول دائما :
اكره عدوك بكل قوتك تنتصر عليه ، لان العبودية هي ان تالف العدو .

حكمة النملة

حكى كاما :
قال رجل لامراته : اسمعي الحكمة التي تقولها النملة لزميلتها :« سعيدة هي المراة التي تطيع زوجها » . فقالت المراة لزوجها : يا للجراة انك تقلب الكلام يا رجل . فالنملة تقول :« سعيد هو الرجل الذي يطيع زوجته ».

والحق يا ولدي انها كانت تقول :« النجدة النجدة ، سقطت خشبة على ظهر النملة » .

الكلمة

سمعت كاما يقول :

الطاغية يامر رجاله قائلا : احصدوا الهمسات قبل ان تحصدكم الصرخات .
ولكن ما أسوا مصيره ، ظل يشنق الكلمات ، حتى شنقته كلمة واحدة ارادها الجميع .

مصطفى هيكل

حول تـيارات الفلسفة الفرنـسية المعاصرة

دولوز / غواتاري :
من الكتاب ـ الشجرة الى الكتاب ـ الريزوم

ربما لن يكون من قبيل المبالغة القول بان هذا الموسم في الثقافة الفرنسية كان موسم الفلسفة . وربما بالذات عبر عمل كبير واحد لـ « جيل دولوز »Gilles Deleuze و « فيليكس غواتاري »Félix Guattari

لم تكن الاعمال الادبية الكبيرة غائبة بالطبع . ولكنها جاءت جميعها لتكمل وتؤكد خطوطا سبق ان انتهجها خلاقوها من قبل . يمكن ان نذكر هنا المجموعة الشعرية الجديدة للشاعر والروائي الكبير « هنري توما » Henri Thoma : « بمن تفكر ؟ » ! وترجمة المجموعة الجديدة لاوكتافيو باز Octavio Paz : « من كلمة لاخرى » ، وانطولوجيا جاك روبو Jacque Roubaud لشعر التروبادور ، والانطولوجيا الاخرى التي وضعها هو وميشيل دوغي M. Deguy والان دولاهاي A. Delahay وآخرون لـ « عشرين شاعرا اميركيا » . يمكن ان نذكر « صيف ٨٠ » لمارغريت ديراس Marguritte Duras ، الذي تنطلق فيه من محاولة لكتابة يومياتها في صيف ١٩٨٠ ، جرى نشرها تباعا في صحيفة « ليبيراسيون » Libération، ترصد فيها عالم العطل على البلاجات، وعالمها الداخلي هي ، وتترقب ، وتحلل ، وتنفعل مع احداث ايران وبولونيا ... ولكنها سرعان ما تكتشف انها لا تستطيع ان تفلت من « فخ » القصة . اذ سرعان ما تشابكت امامها خيوط نفسية ومصائر واشخاص ظلت تتابعها منذ البدء ، واوصلتها في النهاية ، وبالرغم من الطابع الآني ليوميات موجهة للنشر حال الفراغ منها ، الواحدة بعد الاخرى ، اقول اوصلتها الى ذروة من التوتر شديدة الشبه بتلك التي تنتهي اليها (تنفتح عليها بالاحرى) رواياتها غالبا . حيث الحب الكلي مستحيل ، وحيث حب واحد لا يمكن له ان يدعي انه كل الحب .

انها مؤثرة ، نعم ، بل بالغة التاثير حكاية الصبي ابن التاسعة ، الذي ترصده مارغريت .. الآتي الى البلاج في سفرة مدرسية ، والذي يلزم الصمت منذ البدء (لماذا اتكلم ما دام ما ساحكيه سيوشك بان لا يكون مفهوما من احد ؟) .. وحكاية الفتاة ، مرشدة الرحلة ، بنت الثامنة عشرة سنة ، التي تبوح للصبي بحب لا يفهمه ، ولكنه يدخر تجلياته وبوحه ، عله يفهمه في المستقبل (تقول له الصبية : لو بلغت الثامنة عشرة وفهمت هذا كله .. لو تذكرتني في الليلة ذاتها من صيف بعيد ، تعالى الى هنا . ستجدني) .

القصة ، او الحكاية ، او السرد ، « رئة » مارغريت . طريقها الى الكتابة ، وممرها صوب العالم .

الكتاب الفلسفي ـ الحدث ، للفيلسوف الفرنسي « جيل دولوز » (خصص من قبل عدة كتب لـ : سبينوزا ، برغسون ، بروست ، وكافكا) ، والمحلل النفسي ، المنشق عن المدرسة الفرويدوية (التي

يراسها لاكان Lacan في فرنسا منذ عقود عديدة) ، « فيليكس غواتاري » ، هو الجزء الثاني من كتابهما : « الراسمالية والشيزوفرينيا » Capitalism et Schizophrinia ، الذي اصدرا جزءه الاول عام ١٩٧٢ ، تحت عنوان : « الانتي ـ اوديب » L'anti — Oedip . وقد حمل الجزء الثاني الذي صدر هذه الاسابيع ، عن منشورات « مينوي » Minuit عنوان : « الف هضبة » Mille Plateaux . عنوان يشي بالتنوع والوفرة ، اولاً ، وهذا واحد من المعالم الاساسية للكتاب ، وبالصيغة الانتقالية ، التي تتمتع بها الهضبة في جغرافيا المكان .

« الف هضبة » او « الف نجد » . التنوع ، نعم ، لان دولوز وغواتاري يريدان الانتهاء مرة والى الابد من صيغة الكتاب الواحد ، الكتاب ـ الشجرة ، الذي يدعي له اصولا ويمتد بصورة ثابتة في ارض مسماة . وهما يقترحان بدلا منه كتابا حركيا ، انتشاريا ، متعددا ، هو الكتاب ـ الريزوم ، الشبيه بهذه النباتات المائية Rhizomes ، التي تنمو بصورة افقية متعرشة وبلا تجذرات في الارض . الكتاب المتنقل اخيرا ، الكتاب الرحال .

وهضبات الكلام هذه او « انجاده »ليست مختارة اعتباطا . ولا مطروحة بدون وصل . انها تعتمد على استلحاقات واستتباعات متبادلة ، يصل بينها نوع من النقلات والوشائج ، بالمعنى الموسيقي لكلمة « نقلة » (وللموسيقى حضور كبير في فكر هذين الكاتبين ، ونهجهما الكتابي) .

ان فكرة جيدة عن هذين الكاتبين لا يمكن تكوينها ، بالطبع ، الا عبر توجمة نماذج من كتاباتهما ، وهذا ما اجلناه ، حتى تحين اللحظات التي نفتح فيها ملف الفلسفة الفرنسية الحالية على صفحات « الكرمل » . حيث سنتعرف على الافكار والمناهج والصيغ التي توصلت الى ان تقلب مفهوم الفلسفة بذاته ، على يد اسماء مثل « ميشيل فوكو » و « ميشيل سيرا » و « جاك دريدا » و « التوسير » و « جان ـ فرنسوا ليوتار » و « بيير كلوسوفيكس » وآخرين ... والا عبر فهم مكانهما من هذه الفلسفة ، وابعاد مشروعهما الاساسية ، وهذا ما تحاوله ـ وبصيغة اولية تماما ـ هذه الرسالة .

لنرجع قليلا الى بدايات ظهور هذه الفلسفة في نهاية الخمسينات ومطلع الستينات ، والتي يتمتع كتابا ميشيل فوكو Michel Faucaut : « الكلمات والاشياء » les Mots et les Choses و« تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » Histoire de la folie à l'âge Classique بمكانة الرائد فيها والمحفز . وقد كانت هذه الفلسفة من المفاجاة والجدة بحيث انها شكلت (ولا تزال تشكل لدى الكثيرين) مبعثنا لاختلاطات واساءات فهم عديدة . لنكتف هنا بالاشارة الى ان سارتر Sarter نفسه لم يفهم في البدء الافق الذي تريد هذه الفلسفة انتهاجه لنفسها ، فصرح لمجلة L'arc عام ١٩٦٦ ، بأن فوكو :

« يستجيب في « الكلمات والاشياء » لحاجة قراء الحقبة وما ينتظرونه منه ... ان ما يتم انشاؤه هنا هو ايديولوجيا جديدة تشكل آخر سد ترفعه البرجوازية امام ماركس » .

وسيكتشف سارتر وتلامذته فيما بعد انه اخطا كثيرا في هذا الحكم . فما اراد فوكو ان يتفحصه ، وما سيفعله جميع فلاسفة هذه الدفعة ، كل على شاكلته وضمن مجال اهتمامه الخاص ، هو : « امكانية قبول التاريخ كتاريخ » (١) . واذ يتهم سارتر مشروع فوكو بانه محاولة لجعل التفكير التاريخي يبدو عملية غير ممكنة ، فانه ينطلق من تصور غيبي للتاريخ باعتباره قيمة معطاة ومطلقة ونهائية . والحال ان التاريخ ، وفقا لهؤلاء الفلاسفة ، قد تمت كتابته كتابة (« التاريخ حكاية » L'histoire est un Récit يقول « ليوتار ») ، وقد حان الوقت لاعادة النظر في المعايير التي تمت كتابته وفقها . لقد تمت هذه

---

(١) : فنسان ديكومب :

« الذات والآخر » ـ خمسة واربعون عاما من الفلسفة الفرنسية (١٩٣٣ ـ ١٩٧٨) ، منشورات « مينوي » :

Vincent Descombres, le même et L'autre, Quarante — Cinq ans le Philosophic Française (1933 — 1978), Paris Minuit.

الكتابة دائما ـ حسب فوكو ـ بثمن غياب احد الاطراف ، وبثمن فرض العديد من التقسيمات التي سمحت لعقلانية الغرب بالتكون . تقسيمات : الشرق / الغرب ، الحلم / الواقع ، التراجيدي / الجدلي ، العقل / الجنون ، الخ ...

وحين انطلق فوكو لكتابة تاريخ للبسيكياتري (علم الامراض النفسية) ليتفحص الفوارق التي يقيمها الاطباء بين « السوي » و « المرضي » (الباتولوجي) ، وانتهى الى كتابة « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » ، وجد ان من غير الممكن كتابة هذا التاريخ ، لان الطرف الآخر (المجنون ، او المستلب عقليا) لا يتفوه بخطابه مطلقا ، وهو مستبعد دائما من اللوغوس . لهذا يجب التساؤل عن امكانية ان اتفوه باسم آخر اعرف انا انه اخر ، وانه يحتجب عني في اخرويته (كونه آخر) . وانه من اجل ان يصبح التلامس مع ليل عقله ممكنا فان علي ان انتظر تلك اللحظات الاستثنائية الخاطفة التي يكون التقارب بين عقلينا فيها ممكنا ، ولو لثوان معدودات .

ستكون هذه الاستحالة هي مصدر كل الاقواس التي ستفتحها هذه الفلسفة على العقل وعلى المعرفة الجدلية وعلى فلسفة الغرب العقلاني ، اي ما سيدعوه « فنسان ديكومب » **Vincent Descombes** بجدلية « الانا والآخر » (٢) ، التي تشكل عنوان الفلسفة الفرنسية المعاصرة كلها ، بما فيها فلسفة سارتر وموريس ميرلو ـ بونتي ، برغم اختلاف المناهج والمعايير . وستحدد هذه الاستحالة موضعا جديدا للفيلسوف ، يدفعه الى الوقوف ، املا ، متربصا ، في النقطة الحرجة والدائمة التملص ، القائمة ، بالضبط ، بين « شفافية » و « عتامة » مرآة . لاعطاء هذه المفردات ابعادها المشخصة ، ساستعير هذه الاسطر لـ « ميشيل سير » **Michel Serres** (وهو احد فلاسفة هذه المجموعة) ، التي يتحدث فيها عن فعالية فوكو ومنهجه :

« ان الحديث عن الجنون يستدعي اختيار لغة . غير ان هذا الاختيار ينمي معه كل المشكلات الممكنة . اذ يمكن الحديث بخصوص الانحراف العقلي ، كما يمكن رفع الانحراف نفسه الى الحديث عن نفسه .

في الحالة الاولى تستخدم لغة الرفض والتغطية (السائدة في الفكر الغربي منذ نشاته) . اذ هنا يتم الحديث عن ذات اتية من ارض غريبة . عن سفر الى « **Evewhon** » ، (٣) وعن حيوان ذي طبائع شاذة . عن فكر خطير ، او شيء تم في النهاية تحييده . وبذا يكون موضوع الكلام (هذه الذات الغريبة) سجينا وراء معطف لغة ادراكية تكون الحقيقة فيها في المركز ، على فم المتحدث . وهذا المتحدث نعرفه : انه العقلاني ، الذي يتحدث عن المجنون بمعاييره الخاصة ، فيما يكون المجنون مرفوضا ومستبعدا ، حتى من قواعد اللغة التي يشكل هو موضوعها .

لكن ، على العكس ، ثمة امكانية لاستعارة اللغة الخاصة بمن نتحدث عنه . اي ان على المتكلم ان يستعين بجهد في الترجمة وحل المبهم بصورة مقنعة . وهذا يفترض ان كل لغة انسانية تحتوي « رقما » ، او « عنصرا » يحيلها الى لغة ثانية ، وهذا ما هو صحيح غالبا . غير ان هذا الرقم سيتبخر اذا كانت اللغة المنطوقة مصنوعة خارج قواعد هذه اللعبة العقلانية التي تجعل الترجمة ممكنة . فلا احد سيفهم من يتكلم عن العصافير بغناء العصافير ذاته . اي ان على اللغة المقترحة ان تفصح عمن تتحدث عنه باقصى درجة من القرب ، ولكنها ستكون مجردة من المعنى لو كانت مجرد هذيان . ان المجنون يتحدث عن نفسه ، ولكن يهدىء جنوناته في الصحراء . وهذا الشيء نفسه ينطبق على الحلم .

وفي لحظة الاختيار الاولى ، او لحظة الاشكال الاولى هذه ، كانت لفوكو شجاعة ان يختار الطريقة الثانية . انه يبحث عن مفاتيح لغة الجنون ، ويجدها ، تماما كما فعل فرويد بصدد الحلم ، وبالطريقة

---

(٢) : المصدر ذاته .

(٣) : اسم مدينة اسطورية ، مكون من مقلوب الكلمة الانكليزية No Where (التي تعني : « لا مكان ») .. ويجري فيها جلد المجنون ومداراة المجرم !

ذاتها : ان تدع الآخر يتحدث . وهكذا تم استبعاد ورفض لغات الرفض والتغطية : النزعة الوضعية بتعريفاتها وتصنيفاتها وشجرة انسابها وحديقتها للانواع ، ومنهجها الالسني Linguistique ، الملصق على حقيقة الجنون . فالموقف العقلاني من الانحراف يبدو كما لو كان رفضا كليا لحقيقة هذه الظاهرة : انه يترجم الجنون بمعايير ومفردات العقل ، وبذا يفقد المعنى خصوصيته ، وعائديته الى المجال الذي يتحدث عنه . ما سيتوجب منذ الآن هو اعطاء الكلام لمن كان محروما منه . حتى اذا كان تماسك كلامه تماسكا مجنونا وهاذيا . وبالرغم من ان هذا القرار يتضمن صعوبات عديدة ، فاننا نفهم الآن جانبا من تاريخ الجنون : اننا لم نتحدث طوال قرون من البؤس الا عن اخرس . وها هو يستعيد لسانه ويشرع بالتحدث بنفسه ، عن نفسه .

واذن ، فقد اعطي الكلام ــ للمرة الاولى بدون شك ــ كان الكلام منتزعا منه دائما . لكن كيف تدفع الى الحديث ذاتا محاصرة بجدران الصمت منذ بدء التاريخ ؟ ذاتا لا تعرف ان تتواصل الا ضمن كلام لا يوصل ؟ كيف يمكن تنمية لا ــ لغة الانحراف العقلي ، وكيف يمكن اكتشاف اشف في المرايا من اجل رفع كل شاشة ممكنة امام لغة العته ؟ واذا افترضنا ان المؤلف سينجح في مشروعه ، فان هذه الشفافية لن تفصح الا عن هذيان وعن لا ــ معنى . اذن ، سيتعين الذهاب الى حدود امكانيتي اللغة : حدود الشفافية ، وحدود العتامة ، من اجل توضيح حقيقة اللا ــ عقل ضمن بنى تخصه ، ولكنها موصلة وقابلة للاعراب . نعم ، يجب وضع شاشة ورفعها ، يجب نسجها بحيث تكون منيعة وشفافة في الوقت نفسه . اي يجب العمل ، اذا صح التعبير ، على حل معادلات نور اسود » . [٤]

ومثلما توصل فرويد الى القول بان للحلم لغته ، وكلود ليفي ــ شتراوس الى التدليل على ان المجتمعات الفطرية لها ، هي الاخرى ، فكرها ، فسينتهي فوكو الى وضع بنى لغة اللا ــ عقل ، والمنطق الذي يحكم هذه الهمهمات المجنونة . كما سينتهي الى الكشف عن فضيحة مفادها ان هذا الجنون ، هذا الفضاء الآخر الحبيس ، يشكل ضرورة للعقل من اجل ان يتواصل ويلتحم . ان المجال العقلاني لا يقوم الا استنادا على آخره المضطهد ، المكبوت ، او هذه الفلقة « المجنونة » من النوع البشري ؛ والتي ستكون من مصلحة الانسان « المتمدن » والحضارة الوحشية الابقاء عليها في حبسها ، رغم مشاريع تعديل المصحات العقلية واصلاح السجون والوسائل المكيفة الحديثة ، التي اثبت فوكو انها ليست موجهة الا لجعل العنف لامرئيا اكثر ، والفظاظة مخبوءة . ان السجون الحديثة تعزف عن تعذيب « المجرم » ــ حين تعزف عن ذلك ــ وتتراجع عن ايلامه جسديا ، ولكنها تضخم عزلته ، لانها اهتدت الى معرفة ان الحصار الروحي اكثر ايذاء من ملاحقة الجسد .

وقد دفع فوكو نهجه النظري في « ان تدع الآخر يتحدث » الى الممارسة التطبيقية ، حين انشأ « فريق الاعلام عن السجون » ، واعطى ، بذلك ، الفرصة للمساجين للتحدث بانفسهم عن انفسهم . مشكلين ، بهذا ، ما دعاه دولوز بعنصر المناوبة بين الفيلسوف والنظرية ، حيث النظرية ليست الا « عنصر مناوبة ونقطة مرور بين ممارسة واخرى ، والممارسة الا جسرا بين النظريات » . [٥] .

---

(٤) : ميشيل سير ، « الاتصال » ، مينوي (ص ١٦٨ ــ ١٦٩) :
Michel Serres, « la Communication », Paris, Minuit .

(٥) : في حوار بين ميشيل فوكو وجيل دولوز ، نشر في العدد الخاص بدولوز من مجلة L'arc ، يرد على لسان دولوز ما يلي :

« (...) ارى اننا بدأنا نحيا العلاقة بين النظرية والممارسة ضمن صيغة جديدة . لقد كان يتم النظر الى الممارسة تارة باعتبارها تنفيذا للنظرية ونتيجة لها ، وتارة اخرى ، بالعكس ، باعتبارها ملهما للنظرية ، وقوة خلاقة بذاتها لنظرية جديدة . وهكذا كان يتم النظر الى العلاقة ضمن سياق كلياني ، في كلتا الحالتين . بالنسبة لنا ، ربما كان الامر ينطرح بصيغة مغايرة . فالعلائق بين النظرية والممارسة اكثر جزئية وتشظيا . فمن جهة ، تظل النظرية ، كل نظرية ، « موضعية » دائما وملتصقة بميدان صغير محدد . وهي يمكن ان تلقى تطبيقها في ميدان آخر يقترب من ميدانها الاصلي او يبتعد عنه . فالعلاقة التطبيقية او العملية ليست قائمة على التماثل . ومن

وقد شرع جاك دريدا Jacques Dérrida بقراءة فاحصة من طراز اخر . فوجد ان كل شيء في الفكر الغربي ، من افلاطون الى جان ـ جاك روسو ، الى كلود ليفي ـ شتراوس ، كان ممليا وموجها من قبل مركزية ـ عرقية ethnocentrisme ، واعية او غير واعية ، يجب ازاءها ان نضع موضع الشك ليس فقط امكانية الانتفاع بهذه المعرفة في بناء العلم الجديد للكائن ، وانما كذلك امكانية استفادة الثقافات الاخرى من الثقافة الغربية . فكل كتابة هي منهج اشاري ملتحم ، واصداء متنافذة ودائمة التردد بين الفكر والاشارة الكتابية ، بين العقل والصورة ، ولا يمكن نقل هذه الاستتباعات والروابط الى ارض اخرى كما لو شيئا لم يحدث ، من هنا تاتي ، في نظرنا ، اهمية دعوة الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي التي يوجهها الى الكتاب العرب (وهل سيكونون قادرين على ذلك ؟) للقيام بنقد مزدوج للفكرين العربي والغربي . وهي فكرة يدفعنا احترامنا لها بالذات الى ردها الى اصولها في فكر دريدا الذي لا ينقطع الخطيبي نفسه عن الاشارة اليه وعن تقريظه .

ان دريدا يرى ان الفلسفة الغربية ظلت ، حتى في نماذجها التحليلية المرتبطة بنظرية الحداثة والابستمولوجيا والعلم ، محكومة بظلال الميتافيزيقا ، خصوصا عبر تفسيماتها وعلاقاتها الثنائية ، بما فيها علاقة « الدال / المدلول » التي ترتكز عليها نظرية الاشارة . وما لم يتم طرد شبح الميتافيزيقا ، فان الفلسفة ستظل تدور في مناخ الفكر الغيبي ودائرة اللاهوت . ولا يعول دريدا على فكرة ضرورة هدم الفلسفة او نهاية الفلسفة كما يراها هايدغر (الذي يعتز به دريدا ويطوره) بل انه يرى ضرورة دفع الفلسفة الى تناقضاتهاوحدودها المتطرفة بحيث يعود ممكنا عمل شيء اخر .(٦) وهو يستقي مراجعه الاساسية من ادباء يشاطرونه هذا المقت لميكانيكيات العقل الغربي (أرتو Artaud وباتاي Bataille وجابس Jabès) ؛ وخصوصا أرتو الذي حقق ، حسب دريدا ، اجرأ محاولة لطرد الله وشبح الميتافيزيقا من المسرح .

ليس بعيدا عن هذا « ميشيل سير » Michel Serres . فيلسوف العلوميات ، الذي يحاول منذ ربع قرن اقامة ممر بين العلم والادب ، او بين ما يدعى بالعلوم الدقيقة والعلوم الانسانية . وذلك ، حسب تعبيره هو ، لصالح الطرفين ، اي : العالم والاديب . ومخافة ان ياتي طرف ثالث يدعوه « سير » بالفضولي ، الذي يستثمر جهود العالم والاديب ، ويستفيد الى اقصى درجة من جهلهما احدهما للآخر ، ومن طريقتهما في ادارة كل منهما ظهره للثاني . وقد اثبت « سير » ان كل شيء في الفكر الانساني قائم على الترجمة، و « المرجعية المتبادلة » التي يدعوها هو : « L'intéférance » . ان الفاعلية الفكرية والمبدعة للانسان منبثة في صياغات مختلفة ومعادة حرفيا اولا ، في مختلف تجليات المعرفة ومنتجاتها . وبالتالي فان التقسيمات الى علم/ ادب ، خيال/واقع ، فكر عقلي/اسطورة ، تظل قابلة للدحض ، بل هي مدحوضة اساسا عبر حركة المعرفة وطابعها التنافذي . لنستعير هنا هذه الصفحة من « فنسان ديكومب » التي تلقي ضوءا كافيا على فكر « سير » ، هذا « الكاشف البارع عن التنافذات » :

... يؤكد سير على ان ما من داع للتمسك بتاريخ العلوم وحده ، مع ان هذا التاريخ ، الذي يأخذ به ضمن حقبات وعصور (بالمعنى الجيولوجي للكلمة) ، ليس قائما بعد . فترجمة لغة ميدان معرفي معين

جهة ثانية فما ان تتحدد النظرية في ميدانها الخاص ، حتى تصطدم بعوائق وجدران وموانع كثيرة تجعل من الضروري ان يتدخل خطاب آخر ليجلو هذه النظرية (وربما كان هذا الخطاب الآخر هو الذي يدفعها الى ميدان مختلف) . الممارسة مجموع من البدائل يسمح بالمرور من نظرية الى اخرى ، اما النظرية فعنصر منابة بين ممارسة وثانية . ولا يمكن لاية نظرية ان تنمو ما لم تصطدم بجدار . حينها يجب الشروع بالممارسة من اجل ثقب هذا الجدار . لنأخذ مثلا . فانت قد ابتدأت بالتحليل النظري لوسط اعتقالي هو المصح العقلي في المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر . ثم انتهيت الى ضرورة دفع افراد معتقلين ، بذاتهم ، الى التحدث ، بحيث يشكلون لك عنصر مناوبة (او انك انت الذي كنت تشكل بالنسبة لهم عنصر مناوبة) . وكان هؤلاء الافراد في السجن ... »

(٦) : يراجع : « جاك دريدا » : « مواقع » (مجموعة محاورات)

J. Dérrida, «Positions», Minuit.

الى لغة ميدان اخر تظل ممكنة فيما وراء المجالات العلمية . ولا تتحدد النماذج (او الموديلات) السائدة في عصر ما بالمعارف العلمية وحدها ، بل اننا نجد الفكرة نفسها مطروحة في الادب والخطاب السياسي والديني ، الخ . اي اننا بصدد الانتقال من المعرفة الثقافية المدعوة بالعلم ، الى مجموع المعارف الثقافية . واذا كان العصر الكلاسيكي يطارد ، كما اوضحه « سير » ، فكرة واحدة هي فكرة النقطة الثابتة le point fixe ، فان العصر الحديث هو عصر ماكنة البخار . وليست الديناميكية الحرارية علما من العلوم ، انها ما يعرب عن نفسه في كل علم وكل معرفة . يقول سير :

« فجاة » كل شيء متحرك MOTEUR هكذا يسير العالم والبحر والرياح ، والنظم المزودة بالحياة ، والاجهزة الباعثة للاشارات ، وكل ما هو متحرك ، من الات الكون الى التاريخ فاللغات . انها الفلسفة العامة للاشياء التي ليس اكيدا اننا اخرجناها ، لفرط ما نحن نجهل اننا نقبع فيها » .

ان الماكنة البخارية ليست ، فقط ، ما تحكي عن علوم الطبيعة ومعارفها في الطاقة ، وانما كذلك ماركس في تراكم راس المال ، وفرويد في سياقاته النفسية الاولية ونيتشه في ارادة القوة وفكرة الرجوع الابدي ، وبرغسون بمنبعيه الاثنين : الحار والبارد ، وحتى ميشيليه مؤرخا ، وتيرنر Turner رساما ، ورواية زولا ، الخ ..

ينتج عن هذا ان الفصل بين الانواع الادبية نفسه يظل باطلا ، اذ لا يصح ان نضع المعرفة (القابلة للصواب والخطا) في جهة ، والعمل التخميني diction (غير الخاطئة ولا المصيبة) في جهة ثانية .

وقد نجح « سير » ، هذا التنافذي البارع ، في ان يجعل « التاملات الميتافيزيقة » لديكارت تنبثق من حكاية للافونتين ، والكشف عن « قاطرة » في اعمال مفكري القرن التاسع عشر ، وعن نظرية في قصته وخرافة في تدليل منطقي ، وتدليل منطقي في اسطورة . ولا يقوم هذا كله على تقريبات ، ولو بارعة ، بين معنى واخر ، وانما على الكشف عن ترجمة فعلية ، كلمة فكلمة ، اي ليس على تاويلات (تكشف عن محتوى كامن وراء ما هو ظاهر) وانما على تعادلات جازمة (تكشف عن تنافذ وتبالر متبادلين باستمرار) .

« لن يمكن عمل شيء قبل الكشف عن قوانين التحول ، والنظام الكامل لهذه المراجع المتبادلة ، والمجموع المنظم لعمليات التدوين » .

ان جميع النصوص يوضح احدها الآخر ، وهذا يعني ان الاختلاف بين نص معرفي واخر خيالي هو اختلاف ملغى . ليس بعملية قسرية وانما بابتكار طريق تنطلق من الاول لتفضي للثاني .(٧)

لا اعتقد ان هذا بعيد جدا عن رسائل ارتو المكسيكية التي يوصي فيها مواطني المكسيك ، بان يتمسكوا بمعرفتهم السحرية ، الهندية الاصول ، ضد غزو المعرفة النظرية الآتية من الغرب ، او الحرص ـ في الاقل ـ على ايجاد التركيبة المناسبة بين السحري والنظري ، بين الشاعري ومنطق العلم . كذلك فليس من قبيل الصدفة ان يصرح فوكو ان فكرة كتابه « الكلمات والاشياء » قد ولدت لديه على اثر نوبة ضحك هستيري راودته بعد قراءة كاتب ارجنتيني مولع بالقصص الخيالي ، هو الشهير « بورخس »

السياسة والممارسة النضالية في الغرب اخذا حصتهما ايضا من النقد على يد هذه الفلسفة . واعتقد ان القاريء العربي يعرف عن لويس التوسير Louis Althusser اكثر مما يعرف عن سواه ، من بين فلاسفة هذه المجموعة . لقد بدا التوسير في « قراءة راس المال » مشروع وضع معرفة ايستمولوجية للماركسية ، وحاول تقريبها من البنيوية ، كما قابل بين ماركس كاتب البيان وراس المال ، وبين ماركس الشاب الذي يراه التوسير مشبعا بنزعة انسانية كانت سائدة في الكتابات التي عاصرها في شبابه . ولكن التوسير اوقف مشروعه عام ١٩٦٩ ، مثلما يشير اليه « ديكومب » ، معطيا الاولوية للفاعلية السياسية على النظرية ، لما لاحظه لدى المثقفين من جهل تام براس المال في حين « يصنع منه الكادحون المدعوون بالجهلة انجيلهم » . لماذا ؟ يقول التوسير ان الاجابة سهلة ، فالمفكرون معميون بالايديولوجيا ، فيما يقابل

---

(٧) : فنسان ديكومب ، المصدر السابق ، ص (١٠٩ ـ ١١٠)

العامل مشاكل راس المال في حياته اليومية ، عبر ظاهرة الاستغلال . ان الفارق الذي لاحظه التوسير بين « الموضوع الفعلي » (الحلقة مثلا) وبين « الموضوع المعرفي » (الفكرة المكونة عن الحلقة والتي ليست حلقية) قد وضعت ، عام ١٩٧٠ ، نهاية رسمية لمشروع التوسير الذي لم يكتب بعد ذلك ، فيما عدا سلسلة مقالات ظهرت في كراس صغير ، بعد نشرها تباعا في « لوموند » ، موجهة لنقد سياسة الحزب الشيوعي الفرنسي وممارسته .

ولكن « جان – فرانسوا ليوتار » Jean — François Lyotard الذي خاض هو الآخر المعترك السياسي مع حزب « اشتراكية او بربرية » Socialisme ou Barbarie ، لم ينته الى الصمت وانما الى فاعلية نقدية حامية ضد الممارسة النضالية ، والى اختيار نهلستي . فهو يرى بان ازمة المناضل ، وخرافته ،كامنة في انه ياخذ الحقيقة التي يناضل من اجلها على انها هي الحقيقة كلها ، وليس واحدا من امكاناتها ، وبالتالي واحدة من امكانات الخطا . وما الحقيقة ؟ لقد اكد كلوسوفسكي P. Klossowski على ان ليس ثمة من حقيقة ، ثمة فقط نسخة تدعي انها نسخة من الواقع . الحقيقة مفهوم افلاطوني ، احالة الى واقعة خارجية ، فنزهة من كل عيب ، يجب الانتهاء اليها دائما ، ولم يكف الانسان عن الركض وراءها منذ ان كان .

وبدلا من الوصول الى ضرورة معالجةٍ جديدة الى مفهوم الحقيقة ، والقول ، مثلا ، ان الحقيقة لا تاتي الا من براكسيس ، وضمن مفهوم اختلافي ، مثلما فعل العديد من الفلاسفة ، فان ليوتار ينتهي الى رفض تام لكل عمل نضالي ، ويؤول الى نهلستية تختلف عنها نهلستية دولوز التي يمكن وصفها بانها فوضوية فاعلة . (٨)

دولوز ينطلق ، هو وغواتاري ، من نقد الراسمالية التي قامت بخطوات يمكن النظر اليها ، ظاهريا ، على انها ثورية . فهي قد الغت هيمنة العائلة والدين ، ولكن لتستبدلهما بماذا ؟ وهي توصلت الى انتاج جميع حاجات الرغبة ، ولكنها انتهت بالرغبة الى مفهوم سلعي ، فانت تنال كل شيء شريطة ان تدفع .

وتوصل دولوز بمنهجيته المفاجئة ، القائمة على تكسير المناهج واقتراح قراءة سخروية ، لاعبة ، تنهل مراجعها الاساسية من الادب (شان دريدا) ، توصل ، وفي ذات الوقت ، الى تجاوز كل من « لاكان » الذي حاول الوصول بالتحليل النفسي الى مرجع اخلاقي (حيث من صلب طبيعة الرغبة انها لا تعرف اشباعا) ، و « ماركوزة » الذي اقترح زواجا ، بات بسيطا ، بين فكر ماركس وفرويد .

ان دولوز ياخذ من الماركسية مفهوم « الانتاج » Production ، ومن الفرويدوية مفهوم « الرغبة » Désir . وبما ان الراسمالية باتت تتلاعب بالرغبة ، فان من الممكن تصور رغبة « فاعلة » ، رغبة « منتجة » ، بل وحتى « ثورية » . وبما ان الراسمالية تنتج شيزوفرينيا معممة ، يراد لها ان تكون مرضية ، فان من الممكن تصور شيزوفرينيا واعية لشرطها ، ومسهمة في مشروع الهدم الاساسي وقلب الآفاق . ومن هنا تتضح خطوط نهلستية دولوز النيتشوية، اذ لن يمكن القضاء على الراسمالية بدون القضاء على « الانسان القديم » الذي آل اليه الكائن .

وفي الحقيقة فان من يريد التعمق في الفهم ، يمكن له ، وبسهولة ، ان يدرك المرامي الثورية وراء تعابير مثل « الانسان القديم » و « موت التاريخ » و « موت الانسان » . فهذا الموت ليس هو بغية الفيلسوف وامنيته (سيكون هذا مضحكا) ، وانما هو معاينته في الواقع ، وما يتم تحقيقه بالفعل على يد الآلة الراسمالية الكبيرة . وهكذا لا يمكن الركون الى كاتب تبسيطي كروجيه غارودي الذي وضع كتابا (عرفنا انه ترجم الى العربية مؤخرا) بعنوان : « البنيوية فلسفة موت الانسان » ، ينطلق فيه من مصطلح لفوكو ، انتزعه من سياقه ، وبعده عن طبيعته كمعاينة .

---

(٨) : لا يجب ان يخفض هذا من قيمة هذا الفيلسوف في الكشف ، بل وحتى الاسهامة الثورية لنصوصه . فهو يعمل خصوصا على الكشف عن مدى تدخل الدوافع الذاتية والنفسية في فعل المناضل السياسي ، في حين ان سيطرة المناضل على هذه الدوافع تبدو مسالة كما لو كانت محسومة لدى البعض . وهو يتحدث لهذا عن جانب لبيدي (من الليبيدو : الدافع الجنسي) في الفعل السياسي .

ولكن نقد الرأسمالية ، كآلة متلاعبة بالرغبة ، ومولدة للشيزوفرينيا ، لا يمر بدون نقد المعرفة التي ادعت احتضان الرغبة وفهمها . وهكذا فبقدر ما يشكل مشروع دولوز وغواتاري نقدا للراسمالية ، فانه نقد لكل مناهج المعرفة الحالية ، من الفرويدوية التي بدلا من ان تهدم العائلة كبنية قمعية وتحرر القوى المكبوتة في داخل الفرد ، فانها تعمق التبعية الشعورية لهذا الفرد الى صورة الاب ، والدال **Signifiant** والجزال ... ، الى البنيوية (التي ينتقدها دولوز ليس كمشروع خياني ، على شاكلة غارودي وانما كمشروع مخفق) ، الى الالسنيات .

وهذا ايضا لا يمكن تحقيقه بدون تحديد مفهوم جديد وممارسة جديدة للفلسفة ليست متناقضة بالضرورة مع معناها التقليدي . وهذا ما يتضح في هذه المقاطع التي سأترجمها ، ختاما ، من حوار لكاترين كليمون **Catherine Clément** مع دولوز بمناسبة صدور الكتاب الجديد :

كاترين كليمون : هل ثمة فوارق بين « الانتي ـ اوديب » وكتابكما الجديد ؟

جيل دولوز : مع ان الكتاب الجديد تكملة ـ ولكن ضمن ايقاع حر ـ للانتي ـ اوديب ، فان ثمة فوارق بالتاكيد . لقد كتبنا الانتي ـ اوديب في اعقاب مايس ١٩٦٨ ، وكانت تلك فترة غليان وبحث . اما اليوم ، فان ثمة تراجعا فظيعا . ان مفهوما معينا للكتاب ، وسياسة جديدة ، هما اللذان يوجهان النزعة الامتثالية الحالية . ونحن نشهد ازمة عمل ، منظمة ومقصودة ، على صعيد الكتاب ، مثلما على كافة الاصعدة الاخرى . لقد حققت الصحافة هيمنة متزايدة على الادب . اكثر من هذا ، ان فاعلية روائية كاملة تعيد اكتشاف فكرة العائلة ، في حدودها الاكثر سطحية ، وتمارس تنمية علائق اب / ام الى ما لا نهاية . انه لمقلق ، بدون شك ، ان يجد المرء نفسه موضوعا جاهزا في رواية جاهزة عن العائلة . لقد كان هذا العام عام التقاليد حقا ،وبهذا فان الانتي ـ اوديب كان فشلا كاملا على هذا الصعيد. من الصعب والمعقد تحليل هذا بالطبع ، ولكن الوضعية الحالية صعبة وخانقة تماما للكتاب الشبان . انني كثير التطير من هذه الناحية .

ك. ك : مع هذا .. كيف تصنف الكتاب الجديد ؟ هل هو من الادب ؟ ان فيه تعددية مذهلة من الميادين المطروقة : من الاتنولوجي الى علم التصنيفات الحيوانية ، الى السياسة ، فالموسيقى ، وسواها ... ضمن اي الانواع يندرج هذا الكتاب ؟

ج. د : الفلسفة ، ولا شيء غير الفلسفة . وبالمعنى التقليدي للكلمة . حين يسأل احد : ما هو الرسام ؟ فان الاجابة يسيرة ، نسبيا . فهو هذا الذي يمارس الخلق في مجال الخطوط والالوان (مع ان الخطوط والالوان قائمة في الطبيعة) . الشيء ذاته صحيح بالنسبة للفيلسوف . فهو هذا الذي يخلق في مجال المفهومات **Concepts** . انه يبتكر مفهومات جديدة . ان ثمة فكرا خارج الفلسفة ، ولكنه لا يرد تحت هذه الصيغة من المفهومات . المفهومات وحدات فريدة تمارس عملها على الحياة العادية . وعلى مد من الافكار العادية او اليومية . وفي كتابنا ثمة محاولات عديدة لخلق المفهومات . غواتاري يبتكر الكثير منها ، وانا بنفسي افهم الفلسفة على هذا النحو .

ك.ك : ربما لن يكون من السهل قراءة هذا الكتاب ...

ج. د : لقد تطلب منا هذا الكتاب جهدا كبيرا ، وهو يتطلب جهدا مماثلا من القاريء ، دونما شك . غير ان هذا الجانب ، من الكتاب ، الذي يبدو صعبا لدى قاريء معين ، قد يبدو سهلا لدى سواه ، والعكس . وبغض النظر عن نجاح كتابنا ، او عدمه ، فان هذا النمط من الكتابة (الموزعة على محاور يمكن للقاريء ان يبدأ بأي منها) هو ما يجب طرقه اليوم . اننا يتملكنا الانطباع بأننا نمارس السياسة حتى حينما نتحدث عن الموسيقى او الاشجار ، او عن الوجوه . وما يهم الكاتب معرفته هو ان كان الآخرون سيستثمرون عمله في اعمالهم او حيواتهم او مشاريعهم ، بهذا القدر او ذاك . (٩)

كاظم جهاد

---

(٩) : العدد الخاص بدولوز من L'arc

حوارات من القاهرة

الكرمل ـ خاص

مصر الثقافة ، الابداع ، الثورة ، هل هي اليوم تعيش ازمتها ، ام انها تعكس أزمة القارة العربية باسرها . فمصر كانت وستبقى المركز الذي حوله وفيه تدور معارك الصراع العربية من أجل الخروج من الانحطاط الى التبعية .

ولأننا نؤمن ، ان العرض لا يستطيع ابتلاع الجوهر ، وان ازمة المجتمع العربي ، وهو يواجه الاثار الفعلية لهزيمة حزيران ، ليست هي النهاية، بل هي مرحلة قد تكشف عن افاق جديدة . ولأن مصر هي جماهير الوحدة وهي الابداع من الافغاني الى الرواية الى النقد الى طه حسين ، ذهبنا الى القاهرة لنسأل ونستوضح ، واذا كانت حصيلة زيارتنا لا تقدم صورة كافية ، فانها على الاقل تقدم اوجها متعددة لحياة مصر الثقافية .

ننشر هنا ، حوارات اجريناها مع القاص الكبير يوسف ادريس ، والمفكر التقدمي لطفي الخولي والقاص سليمان فياض ، والشاعر امل دنقل والناقد لويس عوض . حوارات تقدم جزءا من الصورة ...

يوسف ادريس : الكتابة والشعب والسلطة

● نلاحظ في اعمالك القصصية اهتماما بمسالة الصياغة الاسلوبية يعادل اهتمامك بالسرد القصصي .

□ انا لا اعتني بالكتابة وانما بالشكل القصصي. فالجملة القصصية ، تختلف في رايي عن الجملة الادبية فالعبارة الادبية قد تكون فصيحة في حد ذاتها ، دون ان تكون قصصية في تركيبها العضوي . فالكتابة بالنسبة لي ، ليست الا جزءا من الغاية العظمى التي هي القصة نفسها . فانا مثلا ، اعددت قصة اسمها شغلانة ، عن شخص يبيع دمه ويشتري بالثمن لحما ليأكل ، فيتجدد دمه ويبيعه من جديد . فكان الشكل الانسب لبناء هذه القصة هو الجملة الدائرية أو الصيغة الدائرية للسرد . المهم هو ان تكون لكل قصة لغة وبنية وشكلا متميزا .

● الحضور الشعبي في قصصك ، هل هو اختيار سياسي ، ام هو مجرد اختيار ادبي ؟

□ انا لم اختر السياسة ، السياسة هي التي تختارني . كنت منفعلا كانسان يعيش في القرية ، فكتبت عن الناس الذين اعيش معهم واحبهم . ثم عشت في المدينة وانفعلت باحداثها ، وخاصة خلال ثورة الطبقات الوسطى على الاستعمار البريطاني ، وبعدها عشت الثورة المصرية فعارضتها ثم ايدتها انفعالا

بالموقف الشعبي . فالشعب جزء مني ولست انا جزءا منه فقط ، لذلك فوجوده في قصصي هو تعبير عن الصدق مع النفس ، وهذا ليس اختيارا ، انه تعبير ، لان الاختيار يفترض بعدا او مسافة بين ما اختاره وبين نفسي .

● **تحاول في قصصك استجلاء الابعاد النفسية بطريقتك الخاصة ـ التي تاثرت ربما بتكوينك المهني كطبيب ـ ! ، ما هي في رايك الاسباب التي جعلت من التجربة الفرويدية تمر مرورا سطحيا في الاعمال والتجارب الادبية العربية .**

□ لان الحركة الفرويدية والرموز الفرويدية ناقصة بالنسبة للنفسية العربية.في قصة اسمها « المحاسن الناعمة » او « الدستوريا سيدتي » ، نجد فيها امّاً تضاجع شابا صغيرا ، ثم هناك اربع شخصيات بما فيها الأم ، يمارسون الجنس في علاقات محارم ، وهي علاقات تاكدت بعد تفكير ، وهي لا علاقة لها بالفرويدية ، على الرغم من ان لفرويد اكتشافات عظيمة علمية وادبية .. النظرية التي توصلت اليها تتخلص بما يلي: لا يستطيع الرجل ان يعيش الا كابن وأب وجد في الحقبة نفسها وبحسب تبوئه المسؤولية الجنسية ضمن تكوينه الجنسي ، وكذلك المرأة لا بد وان تكون البنت والأم ، ولا يمكن ان تتواجد الشخصيات معا في مرحلة واحدة من التكوين النفسي .

● **كيف تؤمن بالله ؟**

□ انا اؤمن ان الله هو الانسان ، اعني ان الله هو القوة الكامنة في المادة بكافة اشكالها .

● **كل الدلائل السياسية تشير الى ان الفكرة العربية تعيش تقهقرا كبيرا منذ غياب عبد الناصر ، هل هذا تقهقر ظرفي بحسب رايك ، ام هو مؤشر لتغير جذري في تاريخ المنطقة ؟ .**

□ لا شك ان عبد الناصر لعب دورا خطيرا في لفت نظر مصر الحديثة الى الفكرة العربية ، كما ساهم في تغذية الفكرة العربية بالثورة على الاستعمار وعلى عدو الشعب العربي ، اسرائيل . هذه الفكرة لم تخمد اطلاقا ، فنحن عرب فعلا ، لكنها تمر كأي فكرة كبيرة في العالم ، في ظروف من الشدة والضعف .

● **كيف تحدد علاقتك ككاتب بالسلطة ؟**

□ هناك الكثير من الكتاب في تاريخ الادب العربي شغلوا مهام وزارية او طمعوا في الوزارات .. انا اعتقد ان السلطان هو البعيد عن السلطان ، ولا وقت لدي كي افكر في علاقتي بالسلطة .

● **حتى ولو قامت السلطة باعمال يمكن ان تثور ضدها كانسان ؟**

□ السلطة تقوم دائما باعمال يثور لها البشر كبشر . ليس هناك سلطة عادلة ابدا والحكام كلهم انصاف مجانين . قصتي انا هي مع من هم اهم من السلطة ، اي الشعب . فمهمتي ليست في تنمية الاجراءات التكنيكية التي يمكن ان تغير السلطة اليوم ، وانما في قضية القوى الاستراتيجية التي يتمكن بها الشعب يوما من تغيير مفهوم السلطة على مدى التاريخ ... وهذا ما اقوم به بحساسيتي الخاصة كمواطن بسيط يشارك في الحياة اليومية للناس لا بوصفي كاتبا ، وعليّ المشاركة في الثورة كأي ثوري موجود في المجتمع .

لويس عوض :

الانتكاسة والسلفية

● **في كتابكم الاخير : « في مصادر تاريخ مصر » ، تقول : « كلما انتكست مصر اتجهت الى القديم ، وكلما انتصرت اتجهت الى الجديد » ، فكيف تقومون الوضع الحالي ؟**

□ انا اعتقد ان جزءا هاما من تاريخ مصر هو ازدهار الحضارة فيها ، كما اعتقد ان بناء حضارة راسخة يستدعي المعاصرة ، لان القدماء لايملكون حلا لمشكلات الحاضر . الحضارة ، هي تبني القيم الجديدة وترسيخ معاني المعاصرة في المجتمع . فتحرر المراة وتعلمهاو العلمانية وفصل الدين عن الدولة والديمقراطية هي معان صارت جزءا لا يتجزأ من التراث الانساني منذ الثورة الفرنسية ، ونلاحظ ان النظم التقدمية في مصر كانت تتبنى هذه القيم في عصور القوة . اما في عصور الضعف فالنظم تلتفت الى قيم منحطة ، فمع الانتكاس تتم العودة الى القيم المنحطة والى السلف لا في فتراته المجيدة بل في فترات انحطاطه . واعتقد ان هناك نوعا من التواطوء الضمني بين الرجعية المصرية والاستعمار العالمي .

● هل تعتبر المرحلة الناصرية ، من ضمن هذا التحليل ؟

□ لا،المرحلة الناصرية لم تكن مرحلة انتكاس ، انا اعتقد انها شبيهة بمرحلة محمد علي ، وان مشكلتها هي في ان اهتّمامها بالنمو المادي اكبر من اهتمامها بالنمو الثقافي ، ثم ان النظام الذي تغيب فيه الديمقراطية يحتوي على جرثومة فساد في داخله ، ولكنك لن تجد مؤرخا منصفا يدين عصر محمد علي او عصر جمال عبد الناصر ادانة كاملة .

● عندما تقول ان فترات الانتكاس تعيد مصر الى القديم ، هل تضع في هذا التحليل فترة مصر العربية الاسلامية من عمرو بن العاص الى الآن ؟

□ كل ما استطيع ان اقوله هو انني معاد لفكرة الانبعاث بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة . الانبعاث لا يكون الا للرمم ، وليس هناك نمط في الحياة في عصر رمسيس الثاني او في عصر عمرو بن العاص يستحق ان يبعث الان في القرن العشرين وانا ضد فلسفة العصر الذهبي ، فالانسان يعيش في الحاضر ويستشرف المستقبل مع نظرة الى الوجوه المضيئة في تاريخه ، في الفترات الماضية التي تشكل الملامح الكبرى لتاريخه ، وقد تجد هذه الملامح في الفترة الفاطمية او في الفترة الاسلامية الاولى ، ولكنك لن تجدها قطعا في الفترة العثمانية التي اغلقت باب الاجتهاد . هناك اسلام هؤلاء واسلام العباسيين الذي ازدهر فيه الفكر وانفتح على ثقافات اخرى .

انا لست اقليميا ولكن انساني ، اؤمن بالانسان ولا اؤمن بالاساطير السياسية ،لا داعي مثلا،اذا كنت عاجزا عن حل قضية فلسطين بشكل جذري،الى ان احلم باسترداد الاندلس او باستعادة امجاد الفراعنة ، هذا انفصام في الشخصية .

● هناك الان في مصر ، قوى رجعية تحاول اثارة المسالة الطائفية ، فما هو موقفكم من هذه الاحداث ؟

□ الطائفية وحش قابع لا بد له من مفاعيل خارجية لكي ينشط وهنا ياتي هذا التوارد الذي تحدثت عنه في البداية بين تحركات الاستعمار وبين النظرة السلفية التي تتجه الى الماضي دون غربلة الوجوه المضيئة في التراث العربي الاسلامي او في التراث الفرعوني .

● ومبادرة السادات ، الا تلاحظ ان الشعب المصري بكل فئاته وبمثقفية لم يقبل المبادرة ؟

□ هذا حكم متسرع . اظن ان المصريين يقبلون الحل السلمي ولكنهم لا يرقصون له طربا . هناك فرق بين قبول الامر الواقع وبين ان تنظر الى الصلح باعتباره يحمل الحلول لجميع المشكلات في العالم العربي او لمصر وحدها ، الشعب المصري لم يفرح بالمبادرة كما حلم بذلك بعض المسؤولين السياسيين .

لطفي الخولي :
بعض الخطوط العامة نحو نقد ذاتي في الحالة الراهنة

● نشاهد حاليا تقلصا كبيرا للمفاهيم الثورية التي جوزتها في العالم العربي احزاب يسارية قوية .

□ أنا لا اوافقك على القول انه كانت هناك ممارسة ماركسية على مستوى السلطة قادرة على تغيير المجتمع في اي من البلاد العربية لكن قد اوافقك اذا قلت ان الفكر الماركسي قد اثر بدرجات متفاوته على بعض النظم وقياداتها او بعض الاحزاب في البلاد العربية وخاصة عند مثقفيها .. اما ان يقال انه قد مورست سياسة ماركسية من خلال نظام حكم فهذا غير صحيح ...

● انا لم اقل هذا ... وانما اكرر فاقول ان احزابا كبيرة في العراق والسودان ولبنان – على سبيل المثال – نجحت في وقت ما في التعبئة والضغط على الاحداث لا فقط من خلال ممثليها المثقفين ولكن ايضا من خلال عملها داخل الجماهير ..كيف تفسرون اليوم خمود هذا التيار ؟

□ جزء من هذا الكلام صحيح .. ولنبدأ بالجزء الذي أخالفك فيه . هذا النجاح الذي تعنيه لم يكن مؤسسا على واقع او على ضمانات أساسية تمكنه من النجاح والاستمرار وبالتالي لا يمكن القول الا ان هذه الممارسات قد نجحت لما وصلت اليه الاحداث . والخطأ في أسلوب هذه الممارسات . ان عملية النقد والنقد الذاتي التي ننادي بها نطبقها على الغير ولا نطبقها على انفسنا تطبيقا علميا حقيقيا لا يكون مجرد شكل لا يحتوي على تحليل لأخطائنا ومصادرها .

المشكلة الاولى هو اننا كبلاد عربية ننتمي الى العالم الثالث او ما كان يسمى قبل الحرب العالمية الاولى او ما بين الحربين العالميتين بالمستعمرات او الشعوب المستعمرة ، تأثرنا بعد الثورة الروسية وبعد ثورة الصين وتجربة الفيتنام بكل التيارات التي كانت تغذي الحركات الوطنية آن ذاك ولكن ذلك التاثير كان في حدود المثقفين الذين كان يقرأون باللغات الاجنبية وهو الذي كان متاحا بدرجة اساسية لابناء الطبقات العليا ـ فلما جاءت الماركسية الى الوطن العربي جاءت في الحقيقة عن طريق المثقفين ذوي الانتماءات البورجوازية ولم تأت عن طريق الطبقات الشعبية وفي الوقت نفسه واجهت مشكلة لم تواجهها الماركسية في روسيا مثلا وهي مشكلة الاستعمار التقليدي المقيم ومشكلة التخلف الاقتصادي الكبير الذي يصل بها احيانا لمرحلة الاقطاع او حتى الى ما قبل الاقطاعية .

كانت هذه المسألة قد عرضت بهذه التعقيدات على مؤتمر عموم الشرق (١٩١٩) الذي انعقد في موسكو وحضره لينين .. وكان هناك اتجاه داخل المناقشات على ان الطريقة لتطوير المستعمرات لا تبدأ « الا باتباع الطريق السوفياتي في الثورة » ، وعند نهاية المؤتمر وقف لينين وقال : صحيح ان هناك مبادىء عامة للثورة الاشتراكية وصحيح ان الطريق السوفياتي يمثل تجربة يمكن الاسترشاد بها لكن اذا تصورتم ان في الماركسية و في تراث الماركسية ما يمكن أن يعطيكم أساسا لاسلوبكم فأنتم مخطئون لان الماركسية لم تدرس هذا الواقع . كل ما في الأمر انها اعطت اسلوبا و منهجا للروية والتفكير والعمل من أجل التغيير . ولكنها لم تناقش أوضاع التخلف في عالم المستعمرات وبالتالي لا تحاولوا ان تنقلوا نقلا « كربونيا » او حرفيا للتجربة السوفياتية بل عليكم ان تدرسوا الواقع درسا عميقا وتستنبطوا منه على ضوء زواج صحي بين المنهج الماركسي المادي وواقع ظروفكم الخاصة نظريتكم وطريقكم الى الثورة ... للأسف هذا لم يقع وتمت في الحقيقة محاولات حزبية بعضها وئد وبعضها لم يكتمل ... وثم شيئا فشيئا تناسي الماركسيين لهذا الوضع واصبح هناك اتجاه غالب نحو طريقة النقل عن التجارب الاخرى ومحاولة تطبيق هذه التجارب وأساليبها في العمل والنضال على واقع مختلف عنها ...

من هنا لم تكن هناك صياغة لنظرية التغيير الاشتراكي في البلاد المتخلفة ولم تنبع اجوبة مقنعة على المسائل النظرية ألاساسية في بناء الاشتراكية : هل يمكن بناؤها دفعة واحدة كما حدث في الناصرية او في تجربة البعث او في تجربة الجزائر ؟ وهل يمكن لمجتمع اقطاعي او شبه اقطاعي ـ شبه رأسمالي متحرر تحررا سياسيا من الاستعمار ومهدد باستجداد الاستعمار ان يقفز على كامل مرحلة الرأسمالية ؟ ام على جزء منها ؟ وأي جزء ؟ .

قد حدثت محاولات هنا وهناك لبناء القطاع العام مثلا ولكن القطاع العام كون نوعا من رأسمالية الدولة في تركيبة بيروقراطية خلقت معها طبقة جديدة كانت تذهب عند مرحلة معينة في التغيير ، ولكنها وبعد ان تراكم لديها رأس المال عن طريق البيروقراطية ارادت ان تستعمله وتزاوجت مع الطبقات القديمة فصارت تحتلب القطاع العام فتحدث باستمرار ردة عن ما تم ونصل الى درجة الراسمالية الشرهة الطفيلية .

خلاصة القول انه بحكم التخلف والامية لم تستطع الا احزاب ماركسية قليلة ـ مثل السوداني والعراقي واللبناني كما قلت ـ تكسير قوقعة المثقفين والخروج الى الواقع العمالي والفلاحي والاجتماعي ... وحتى الماركسيين الذين اتيح لهم ـ في التجربة المصرية مثلا ـ المشاركة بقدر او بآخر في التجربة ظلوا يعملون في اطار الثقافة والفكر والاعلام دون ان يحدث تفاعل بينهم وبين القوى الاجتماعية ... وقد كان النظام حريصا على ابقائهم على هذه الحال ....

● بالنسبة لقضية الديموقراطية التي يواجهها كل قطر عربي ، الا ترى ان الجماهير لم تعد تستجيب للقيادات ـ سواء الحاكمة او المعارضة ـ لكثرة ما عاشت الانتكاسات في مواجهة

اسرائيل والاستعمار الجديد ؟ كاننا بها فقدت الثقة في كل الابنية الفوقية التي لم تقدر على مدها بالتجاوزات والحلول المقنعة ؟

□ لما حصلت التجربة في العالم العربي في مواجهة الاستعمار القديم او الامبريالية او في مواجهة اسرائيل والظلم الاجتماعي والديكتاتورية حصل نوع من الانتصارات وحصلت انتكاسات ... لكن الانتكاسات كانت عميقة وحتى الان لم تستطع القيادات حل القضية مع الصهيونية حلا جذريا انسانيا غير عنصري اي بتوفير الحقوق المشروعة للشعب الفلسطيني ... وظهر امام الجماهير ان بلدا صغيرا به عنصرية متعصبة وثلاثة ملايين من السكان قادر على التغلب على حوالى مائة مليون.في هذه المقارنة تقول الجماهير : هناك اذن خطأ في التجربة وفي من يحكمني وفي اسلوب حياتي ... ثم ترى هذه الجماهير العربية ان في اسرائيل « جماهير » ــ ان صح التعبير ــ مشاركة ومعسكرة ومسيسة .. اما عندها فان الديموقراطية مفتقدة والشعب غير مشارك وبالتالي لا يستطيع ان يعالج الاخطاء التي تقع والسلبيات اولا بأول .. من هنا اصبحت قضية الديموقراطية وقضية التحديث اساسيتين ...

عندنا في مصر مثلا حصل تقدم في التجربة الاشتراكية ــ في التصنيع والاصلاح الزراعي ــ ولكن هذا تم في حدود رأسمالية ورفعنا عليه شعار الاشتراكية وللاسف قلنا نحن الماركسيون : نعم ان تلك هي الاشتراكية .. لكن عندما طلعت طبقة بيروقراطية جديدة في غياب الديموقراطية ومراقبة الشعب ومشاركته استطاعت هذه الطبقة بعد ان بلغت درجة من القوة ان تسيطر على مفاتيح اساسية في السلطة فتمت عملية الردة ــ كما كنت اقول ــ الى قبل ما حققناه ، فالقطاع العام الان يصفى على درجات متفاوته ...

من هنا هذا الاحباط الذي حصل بعد الكفاح ضد الاستعمار التي بدات بتأميم قناة السويس والتي وصلت الى رفض مشروع ايزنهاور وتحريك العالم الثالث وقوى عدم الانحياز واصبح الان التواجد الامريكي فعليا عبر فرض قواعد تسمى بالتسهيلات العسكرية ...

ان عدم مشاركة الجماهير في الاختيارات هي القضية بغض النظر عن طبيعة هذا النظام او ذاك ... اذ ان الحكم ــ حتى ولو كان تقدميا ــ خاسر لا محالة عندما لا تشاركة الجماهير وقوى الردة تكسب ... اما اذا كان النظام غير تقدمي فاننا امام ظاهرة غريبة : النظام يخسر كل يوم والمعارضة لا تكسب لان الجماهير لا تثق في هذا ولا في ذاك ، ولهذه الحالة استثناء واحد هو في العمل الجماهيري للشعب الفلسطيني في الارض المحتلة .

سليمان فياض : اني اتهم

● **هل هناك جهاز او تنظيم معين لمقاطعة التواجد الاسرائيلي في مصر ، من قبل المثقفين والأدباء والمفكرين الأدباء ؟**

□ ليس هناك جهاز فعلي لمقاطعة اسرائيل فكريا وثقافيا ولمقاطعة المتعاملين مع اسرائيل . وهذه فجوة خطيرة كان من المفترض بالاحزاب ان تقوم بسدها ، ولكن ما يحدث ، هو ان المقاطعة بقيت في اطار الدعوة الى المقاطعة . وهذه الدعوة تصدر عن حزب التجمع وحزب العمل الاشتراكي ومن خلال الجبهة القومية ، ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية ونشرة « التقدم » وصحيفة « الشعب » .

اما على المستوى الشعبي ، فالمقاطعة سارية ، وهي تمثل رفضا ضمنيا للمبادرة ، فهناك مقاطعة سلبية تتمثل في رفض الاغلبية الساحقة من المصريين للتعامل مع اسرائيل .

● **كيف حدث ان عددا من كبار كتاب مصر وادبائها ، سقطوا في شرك الولاء للسياسة الحالية والتعامل مع الصهيونية ؟**

□ ليس هناك من قوة في مصر تستطيع ان تجبر احد من كبار الكتاب على اتخاذ موقف لا يريده ، لان كل اسم من هؤلاء هو ثروة قومية ومؤسسة ولا تجرؤ السلطة على المساس بتوفيق الحكيم او نجيب محفوظ او حسين فوزي او لويس عوض او يوسف ادريس . ولكن الذي حدث هو ان عددا من كبار المثقفين التقى بالاسرائيليين وعقدوا معهم ندوات .

بالنسبة لحسين فوزي فالامر ليس مستغربا، لانه منذ كتابيه « سندباد مصري » و « سندباد الى

الغرب «يتبنى الدعوة الى الحضارة الغربية ، وهو استمرار لدعوة التغريب في مصر منذ رفاعة رافع الطهطاوي ، فليس مستغربا ان يدعو الى المصالحة مع اسرائيل وهي المملكة الغربية المنتصبة في قلب العالم العربي ، اما بالنسبة لنجيب محفوظ فهناك انفصام بين ما يكتبة كفنان عن التجارب الاجتماعية للشعب المصري وبين مواقفه الفكرية فمنذ حرب ١٩٦٧ ، وهو يكتب في «مفكرته» في « الاهرام » كلاما ضد العروبة والعرب ، وهو كلام يدل على السذاجة الفكرية ، وقد حدث ان واجهه المثقفون خلال ندوته الاسبوعية في مقهى « ريش » وقالوا له انه فنان كبير وهو عميد الرواية العربية ، لكن ما يكتبه في مقالاته ليس على مستوى ابداعه ، فغضب وانتقل بندوته الى مقهى كازينو قصر النيل ، حيث التقى بالصدفة بالسفير الاسرائيلي في القاهرة .

كما حدثت لقاءات في مبنى « الاهرام » بين عدد من « المثقفين » الاسرائيليين ، منهم ممثلين عن اتحاد الكتاب الاسرائيليين ، وبين توفيق الحكيم وحسين فوزي ومحفوظ وزكي نجيب محمود .

● **ما هي اوضاع اتحاد الكتاب في مصر الآن ؟**

□ لقد حول ثروت اباظة عددا من الفلول الى «جبهة» ، وهي تنقسم الى قسمين جماعة عبد العزيز الدسوقي الرئيس الحالي لتحرير مجلة « الثقافة » وجماعة ثروت اباظة ..

عام ١٩٧٦ شكلت لجنة القيد في الاتحاد من ثلاثة اعضاء : عبد العزيز الدسوقي ، سعد الدين وهبة ويوسف ادريس . يوسف ادريس منحته الدولة اجازة للعلاج في لندن ، وهبه كان مشغولا بالثقافة الجماهيرية ، فترك الامر للدسوقي اي لتوجيهات يوسف السباعي . رفضت طلبات العضوية من حوالى ٧٠ كاتبا ، وقبلت طلبات حوالى ١٢٠ موظفا لاعلاقة لهم بالادب . وحتى الان فقد تقدم لطفي الخولي ومحمد عودة وعبد المحسن طه بدر بطلبات عضوية لكنها رفضت بحجة انهم من الشيوعيين .

انا اعتقد ان لا امل في هذا الاتحاد ، يجب هدمه واعادة بنائة ، والمحزن انني عضو فيه وانا اعلم ان قيادته تلتقي بالاسرائيليين ولا تعبر عن حقيقة الثقافة المصرية .

أمل دنقل : المواجهة المستمرة

● **ما هو موقف المثقفين المصريين من مسالة تطبيع العلاقات مع اسرائيل ، وكيف تواجه السلطة موقف المثقفين المعارضين ؟**

□ تتوجه السلطة الان نحو استنبات جيل جديد من الكتاب الذين يؤمنون باهدافها واستراتيجيتها.فهي تعتقد ان العلاج الوحيد للادباء والمفكرين الذين تربوا في المرحلة الناصرية ، ، هو في ادراج هؤلاء الكتاب في اطوار النسيان عن طريق منع كتاباتهم من النشر : وفي المقابل تحاول السلطة ان تعيد الى دائرة الضوء الكتاب الذين نشأوا في ظل التوافق المصري ـ الصهيوني ، كتوفيق الحكيم وحسين فوزي وسهير القلماوي ، وهذا هو السر في تسليط الاضواء على هذه الشخصيات التي كفت عن العطاء وعن مشاركة الامة في احلامها بعد عام ١٩٥٢ .

كما تحاول الدولة عن طريق الاغراءات المادية ، ان تنشىء جيلا جديدا من الكتاب والادباء فتنشر في الصحف اعمالا ادبية لا قيمة لها على الاطلاق .

● **هل تغيرت بالنسبة اليكم طرق المواجهة واستراتيجية العمل لاثبات صمود الثقافة ، منذ البدء بعملية التطبيع ؟**

□ المواجهة اختلفت جذريا ؟ ففي العهود السابقة كانت المواجهة بين درجات اللون الواحد المختلفة اما الان فلقد اتضحت الالوان ، ولم يعد الحياد ممكنا . الان ، لا يستطيع اي اشتراكي ، مهما بلغت درجة اعتداله ، ان يصف حكم السادات بانه اشتراكي او وطني ...

هذا من الوجهة السياسية ، اما من الوجهة الثقافية ، فحتى الان ، لم يستطع اي اديب او كاتب موهوب ان يدعي بان يعبر عن فلسفة هذا النظام . لان هذه الفلسفة ان وجدت فانها في حد ذاتها خيانة للاماني الوطنية المصرية .

● كيف ترى الى المستقبل القريب في مصر ؟

□ للاسف الشديد ، فاحداث هذه المنطقة لا تصنع الشعوب بالدرجة الاولى ، ولا يحكمها المنطق . فاذا نظرنا الى المعسكر الوطني في بقية الاقطار العربية ، فاننا نكتشف ان القوى الوطنية العربية تكرر الاخطاء نفسها التي كنا نعاني منها في مصر ، وبالتالي فانها هي ايضا تعيش في الحلقة المفرغة من الصراعات الايديولوجية والسياسية .

ولنأخذ على سبيل المثال هجرة المثقفين من مصر ، انه شيء حسن ان «تمتلك» كل دولة عربية مجموعة من المثقفين المصريين الذين يعيشون بين ظهرانيها ، ويتحدثون في اذاعاتها ويدينون النظام المصري ليلا ونهارا . ولكن الم يكن من الاجدى بالنسبة للشعب المصري وللثقافة المصرية ، ان يبقى هؤلاء المثقفون في مصر حتى ولو لم يستطيعوا التعبير عن انفسهم ؟ لان مجرد وجودهم في التجمعات الثقافية والسياسية وفي الشارع المصري ، لا يشكل فقط عبئا على النظام المصري وحده بل وعلى الذين يسقطون في هاوية التعامل مع السلطة .

● هل هناك تنظيم لحركة رفض النشر في مصر التي يتبعها الان الادباء والمفكرون المعارضون ؟

□ منذ عام ١٩٧٣ ، قررت مجموعة من الادباء في مصر وتلقائيا ، ان لا تشارك في النشر في الحركة الفكرية الان وقد بدأت المسألة في اعقاب تظاهرات الطلبة عام ١٩٧٢ ، ثم صدر بعد ذلك العديد من المجلات والصحف الادبية والثقافية التي لا يمكن ان تمثل اي وزن او عطاء فكري كمجلة « الجديد » التي يرأس تحريرها رشاد رشدي ومجلة « الزهور » التي يشرف عليها صالح جودت ، ثم اكتملت الدائرة باغلاق مجلتي « الكاتب » و « الطليعة » . ومن هنا كان الاتجاه العام هو رفض النشر في هذه المجلات التي تصدرها السلطة .

قراءات

قراءة في وجة مصر

ليس هذا كتابا لمن يحبون او يرجون خداع النفس او الغير ، ليس هذا كتابا في النرجسية او عبادة الذات الوطنية ولا هو محاولة شوفينية للتمجيد ... ليس قطعة من « الغزل العلمي » ، ولا هو موسوعة في « فضائل مصر » ليس دفاعا بالحق او الباطل عن مصر ، ولا هو هجوم عليها . انما هو تشريح علمي موضوعي يقرن المحاسن بالاضداد على حد سواء ، ويشخص نقاط القوة والضعف سواء بسواء .

في دقة الباحث الموضوعي ، وشمول العالم الموسوعي،وايمان المصري بوطنيته ، والعربي بقوميته ، وجرأة المفكر الذي يعرف دوره فيتقدم لادائه دون ان يقف به مطمع او يحرفه هوى — وهو يعي كل الوعي بأن « النظام او الحاكم هو بالضرورة والواقع العدو الطبيعي لناقد مصر الموضوعي اياكان » — بهذا كله وبغيره يتقدم فقيه الجغرافيا الاكبر في الوطن العربي — الاستاذ الدكتور جمال حمدان — بهذا الجزء الاول من كتاب « شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان » ، والذي اعتبره — دون اسراف ولا مبالغة — واحدا من اهم واخطر الكتب التي صدرت في مصر وعن مصر ، خلال هذه السنوات الاخيرة ، ان لم يكن اهمها واخطرها على الاطلاق .

ما معنى شخصية وطن من الاوطان او اقليم من الاقاليم ، وما ادوات دراستها ، وهل يتناقض القول بالشخصية الاقليمية مع الدعوة القومية ، بعبارة اخرى : هل يتناقض القول بشخصية مصرية او سورية او مغربية مثلا ، مع الاعتراف بان هذه الاقاليم جميعا انما هي اجزاء من الوطن العربي الكبير ، ثم اهم الاسئلة — وموضوع هذا الكتاب — ما هي السمات التي تميز شخصية مصر ، وما النظرية التي يقدمها هذا الباحث لتفسيرها .

في الاجابة عن هذه الاسئلة ساحاول ان اكون ناقلا امينا لافكار الدكتور حمدان ، ملخصا قدر ما يتسع هذا الحيز — وان طال .

اول كل شيء : ما معنى الشخصية الاقليمية ، ولماذا نطالب الجغرافيين قبل سواهم من الباحثين والمتخصصين — بالعمل على دراسة هذه الشخصية وابرزها ؟

ليس الامر امر تشريح للمكان ، وتقديم موسوعة كاتالوجية وصفية عن اعضائه واجزائه ، صحيح انها قد تكون وافية ضافية لكنهاكنلك خامدة راكدة ، الامر هو ان « نعتصر روح المكان ثم نستقطره حتى يستقطب في ادق مقولة علمية مقبولة ، ويتركز في اكثف كبسولة لفظية ممكنة ، لمثل هذا فنحن بحاجة الى جغرافية تركيبية في المقام الاول ، جغرافية علوية رفيعة ، لا تقف عند حدود وصف المكان بل تتعداه الى فلسفة المكان » .

وقد بحث المؤرخون كثيرا حول الشخصية الاقليمية ابتداء من الجيولوجي والاركيولوجي سيريل فوكس في مؤلفه الشهير « شخصية بريطانيا » الى حسين مؤنس في « مصر ورسالتها » وشفيق غربال في « تكوين مصر » الى صبحي وحيدة في « اصول المسألة المصرية » وحسين فوزي في « سندباد مصري » وغيرهم ، لكن طريق الجغرافيا اكثر غنى وتنوعا في المناهج والطرائق ، وربما كان كذلك ارحب افاقا بحيث يجمع تلقائيا بين المكان والزمان ، هذا فضلا عن ان وحدة مصر الحقة تتبلور في جغرافيتها الباقية اكثر مما تبدو في تاريخها المفعم بالتغيرات ، والاستمرارية بالبديهة ابرز في جغرافيتها في حين ان الانقطاع اغلب في تاريخها ، ولا تتحقق الطبيعة الكاملة والكامنة للجغرافيا في شيء قدر ما تتحقق في دراسة الشخصية الاقليمية ، فليست الشخصية الاقليمية مجرد تقرير حقيقة علمية يمكن ان تخضع تماما للقياس الرياضي والاحصائي رغم انها تعتمد اساسا على مادة علمية موضوعية بحتة . هي عمل فني قدر ما هي عمل علمي ، فالجغرافيا هي فن التعرف على شخصيات الاقاليم ووصفها وتفسيرها ، وشخصية الاقليم مثل شخصية الفرد يمكن ان تنمو وان تتطور وان تتدهور . ووصفها امر لا يقل صعوبة .

ليست الشخصية الاقليمية اذن دراسة ذاتية غير موضوعية ، هي في الجوهر والاساس تقييم علمي للدور الجغرافي والنمط الجغرافي ، والفاعلية الجغرافية ، هي جغرافيا طموح ، تتجاوز الجغرافيا التقليدية لكنها لا تتجاوز المكان ولا العلم .

ومصر لا شك موضوع مثالي لمثل هذا البحث لما تمتاز به من طبيعة جغرافية واضحة الحدود والتقاطيع ، ولما تملكه من تاريخ الفي حافل ، والغريب مع ذلك ان مصر جغرافيا ــ وبالمعنى العلمي الرفيع ، ما تزال ارضا بكرا على المستوى الاكاديمي المتخصص والثقافي العام معا ، وما اقل ما يعرفه المصريون عن جغرافية بلادهم . لا عجب بعد هذا ما نرى ونلمس من تخبط التخطيط واحباطه واجهاضه في عديد من المجالات وفي معظم المستويات ــ فلا تخطيط البتة دون جغرافيا . ومعه يسير ويستمر التخلف المادي والاقتصادي والحضاري . يقول لنا هذا الباحث دون مواربة ، لمن شاء ان يفهم ويعمل . : « ان مصر تجتاز اليوم اخطر عنق زجاجة وتنلف او تساق الى احرج اختناقة في تاريخها الحديث وربما القديم كله . ان هناك انقلابا تاريخيا في مكان مصر ومكانتها . ولكن الى اسفل والى وراء ، نراه جميعا رؤية العين ولكننا فيما يبدو متفاهمون في صمت على ان نتعامى عنه ونتحاشى ان نواجهه ، لقد تغيرت ظروف العالم المعاصر والعالم العربي ، من حولنا ، فلم يعد الاول بعيدا نائيا ، ولا عاد الثاني مجرد ، « اصفار على الشمال » ففي عصر البترول الخرافي ، نخدع انفسنا وحدنا اذا نحن فشلنا في ان نرى ان وزن مصر وثقلها ، حجمها وجرمها ، قامتها وقيمتها ، قوتها وقدرتها ، بين العرب وبالتالي ايضا في العالم ككل ، قد اخذت تتغير وتهتز نسبيا في اتجاه سلبي ، وان كانت هي ذاتها في صعود فعليا .

لم تعد مصر بذلك تملك ترف الاستخفاف والاستهتار بمن حولها من الاشقاء ، او الانعزال المريض المتغطرس العاجز الغبي الجهول الذي يغطي عجزه وتراجعه وارتداده وتردده بكبره المغرور وصلفه الاجوف وعنجهيته القزمية ، والذي يعوض مركب نقصه باجترار الماضي وامجاده وتمجيد العزلة والنكوص باستثارة ادنى غرائز الشوفينية البلهاء . من هنا فان مصر في وجه هذه المتغيرات بحاجة ماسة جدا الى اعادة نظر حادة في ذاتها . والى مراجعة للنفس امينة وصريحة ، بلا تزييف او تزويق ، بلا غرور او ادعاء .

وقبل الانصراف الى تلمس ابرز الملامح في شخصية مصر يطرح الدكتور جمال حمدان ، هذا السؤال : ولكن الا يعني الحديث عن الشخصية المصرية انغلاقا وتشبثا اقليميا « بالمصرية » ازاء العروبة ؟

حقيقة الامر عنده ان من الخلط الظن بان تفرد الشخصية الجغرافية وعبقرية المكان لهذا القطر العربي او ذاك يعني تدعيم الدعوة الانفصالية ، واننا اذا قلنا شخصية مصر فقد قلنا بالفرعونية ، او قلنا شخصية سوريا فقد قلنا بالفينيقية .. الخ ، فالوحدة السياسية لا تأتي بالضرورة من الوحدة الطبيعية ، انما من الوحدة البشرية ، والعبرة في قيام دولة موحدة دستوريا هي وحدة الناس اي وحدة القومية بمعنى تجانسهم في المقومات الاساسية من لغة مشتركة وتاريخ ملتحم ومصلحة مترابطة وعقيدة سائدة .

وهذه جميعا اركان متوفرة في القومية العربية ربما كما لا تتوفر في قومية اخرى معروفة ، ثم ان الوحدة السياسية وحدة وظيفية ، والوحدة الوظيفية في اي مجال لا تأتي من الوحدة التركيبية بل من التنوع التركيبي ، وهذا بالدقة ما يعرف بمبدأ « التنوع في الوحدة » او « الوحدة في التنوع » .

واجابة السؤال اذن : « ليس مما يضير قضية الوحدة العربية او يخرب حركة القومية العربية ان يكون لكل قطر من اقطارها شخصيته الطبيعية المتبلورة بدرجة او باخرى داخل الاطار العام المشترك . وهذا التنوع والتباين في البيئات انما يثري الشخصية العربية العامة ويجعلها متعددة الجوانب والابعاد . وهو في الوقت نفسه امر لا علاقة له بالتعدد الدستوري ولا يعني التمزيق السياسي او تأكيد الانفصالية الراهنة بحال ، ولا يشجع الولاءات الوطنية او روح الاقليمية في وجه الولاء القومي العربي الكبير او على حسابه ، لا ، ولا هو يمهد لنعرة محلية وانعزالية فكرية وسياسية بقدر ما يضيف الى العزة القومية الواسعة وينميها » .

بعد الاجابة على هذين السؤالين المبدئين ، نتقدم مع الدكتور جمال حمدان نحو قضيته الرئيسية وموضوع كتابه وهو تحديد ملامح شخصية مصر .

وليس سهلا بطبيعة الحال تركيز الشخصية الاقليمية في معادلة موجزة لا سيما اذا كانت غنية خصبة كشخصية مصر ، وكثيرا ما سمعنا البعض يرددون ان مصر هي « ارض المتناقضات » او هي « ارض الاضداد » ربما تحت تأثير الفروق الاجتماعية الصارخة ، او بتأثير التباين الشديد بين خلود الاثار القديمة وتفاهة المسكن القروي ، او بين الوادي والصحراء يتجاوران جنبا الى جنب كما تتجاور الحياة والموت ، لكن هذه كلها نظرات جزئية الى حد الاختصار المخل او المختل ، والذي يراه هذا الباحث هو اننا ازاء حالة نادرة من الاقاليم والبلاد من حيث السمات والقسمات التي تجتمع فيها ، كثير من هذه السمات تشترك فيها مصر مع هذه البلاد او تلك ، لكن مجموعة الملامح ككل تجعل منها مخلوقا فريدا

فذا- ثم هي تأتي عادة النموذج المثالي والمثل الكلاسيكي في كل شيء تشترك فيه تقريبا بحيث تبدو في حد ذاتها كأنها بلورة شديدة التبلور ، مركزة مكثفة متضاغطة على نفسها بدرجة نادرة ، بهذا وذاك معا تجمع بين الحد الاوسط على الاقل من التعميم والتخصيص الجغرافي ، من العمومية والخصوصية الاقليمية .

وإذا كان لهذا كله من مغزى فليس مغزاه انها ارض المتناقضات او الاضداد بقدر ما انها تجمع بين اطراف متعددة غنية وجوانب كثيرة خصبة ، بين ابعاد وافاق واسعة بصورة تؤكد فيها « ملكة الحد الاوسط » وتجعلها « سيدة الحلول الوسطى » امة وسطا ولكن ليست امة نصفا ! وسط في الموقع والدور الحضاري والتاريخي ، في الموارد والطاقة ، في السياسة والحرب ... الخ .

لعل في هذه الموهبة الطبيعية سر بقائها وحيويتها على العصور وعلى الرغم منها هي فلتة جغرافية لا تتكرر في اي ركن من اركان العالم . وفي كلمة واحدة فان شخصية مصر هي التفرد ، او بالدقة قمة التفرد .

ويقدم الدكتور جمال حمدان نظرية عامة في تفسير هذه الشخصية الفلتة هي التفاعل ـ ائتلافا او اختلافا ـ بين بعدين اساسيين في كيانها : الموضع (site) والموقع (position) ، الموضع هو البيئة بخصائصها حجمها ومواردها في ذاتها ، اما الموقع فهو صفة نسبية تتحدد بالنسبة الى توزيعات الأرض والناس والانتاج حول اقليمنا ، وترتبط العلائق المكانية التي تربطه بها ، يعني الموضع خاصية محلية داخلية ملموسة ، لكن الموقع فكرة هندسية غير منظورة .

بهذين العنصرين الجوهريين والعلاقة المتغيرة بينهما يفسر الدكتور حمدان شخصية مصر ، هما يختلفان حين نجد مثلا ان حجم الموضع كان لا يتكافأ دائما مع خطورة الموقع الحاسم على ناصية العالم . وهما يأتلفان في الاثر حين يدعوان الى الوحدة السياسية والمركزية العنيفة . ومن حيث ان زمامهما ليس محليا تماما وانما يرتبط بعوامل خارجية بعيدة ، بين هذا الشد والجذب تخرج شخصية مصر الكامنة كفلتة جغرافية نادرة .

ما ملامح هذه الشخصية في قائمة مقتضبة ؟

هي بالطبع مثال النهر الكامل ، حياتها كلها هي النهر ، ولا وجود لها بدونه ، ثم هي عالم الري الصناعي التام ، الترعة هي الترجمة التنفيذية للنهر ، وشبكة الترع والمصارف ليست اول شبكة من نوعها في العالم فقط، انما اكثرها كثافة الى اليوم ، لا مثيل لاطوالها بحسب المساحة او السكان .

هي اذن مثال النهر الكامل ، لكنها بالدرجة نفسها مثال الصحراء التامة ايضا تعد مصر احصائيا اكبر واكثر الدول صحراوية في العالم (بما في ذلك الجزيرة العربية!) نحن دولة الصحراء الاولى في العالم بمثل ما اننا دولة النهر الاولى ، وسيادة صحارينا ليست كمية فقط بل هي كيفية ايضا ، فمصر بصحراواتها قمة الصحراء الكبرى كما هي قلبها ، ليس هذا فقط ، انما صحارينا عينة جامعة مانعة لكل انواع وانماط وتنويعات الصحراء الحارة .

من داخل متناقضة النهر ـ الصحراء تتداعى تناقضات اخرى : مصر في الصحراء وليست منها ، هي شبه واحة ، لا تعتمد على المياه الباطنية باكثر ما تعتمد على المطر ، ولا تنفصل عن اطار الصحراء اكثر مما تبتعد عن البحر ، هي ماء بلا مطر ، من ثم اصبحت ارض الزراعة ومهدها على الارجح واكثفها على وجه اليقين ، وهي للسبب نفسه ارض المزروعات لا النباتات الطبيعية ، مصر زراعة بلا رعي ، خبز بلا لحم ، وبقول بلا البان (لهذا كان المصري تقليدا وتاريخا من مشاهير « اكلة الخبز » المتخصصين ، من « العواشب » لا « اللواحم » تقريبا) !

لا مطر ، لا نبات طبيعي ، لا مراع طبيعية ، من هنا تحول الانسان المصري الى عامل جغرافي موجب ، يغير ويشكل ويعيد تركيب ارضه الطبيعية باستمرار ، بالاف الترع والمصارف المحفورة ، بضفافها المصنوعة . بسدودها وقناطرها العديدة ، يمتزج الطبيعي والبشري ، الجغرافي والانساني ، في الوادي . ان مصر هي بالضرورة والتراكم بيئة مصنوعة بقدر ما هي مطبوعة ، مصنوعة « باليد » على وجه الدقة . ليس هذا فحسب . ففي داخل هذه البيئة المتبلورة المثالية يبدو كل شيء في مصر مكثفا الى اقصى حد ، مضغوطا متضاغطا على نفسه بشدة ، ابتداء من التضاريس نفسها الى السكان مرورا بالتربة والمائية والزراعة والمسكن وسائر عناصر الحياة المادية . وهي تزداد تكثيفا وتضاغطا . فالوادي يبدو غير قابل للنمو جغرافيا الا بالكاد وفي اضيق الحدود لكنه ينمو مع ذلك باستمرار وتسارع . انما رأسيا والى اعلى لا افقيا على الجانبين . فسواء في الزراعة واستغلال الاراضي والمحاصيل والانتاج او في السكن من مدن وكثافة ، فان كل ما يفعله النمو هو ان يرفع الكثافة ويزيدها تكثيفا بالارتفاع والتكدس والتراكم المطرد الى اعلى .

التجانس بعد التكاثف تلك هي الكلمة ـ المفتاح والنغمة الاساسية داخل هذه البللورة المركزة والمضغوطة ، فرغم العديد من الفروق الموضعية والمحلية والاقليمية يسود اجزاء الوادي قدر غير عادي من التشابه طبيعيا وماديا وبشريا . النهر هو موزع كل شيء وهو ضابط ايقاع كل شيء: الطمي والماء، التربة والخصوبة، الزراعة والانتاج، العمران والسكان، ان

النيل هو جغرافي مصر الأول ، ويحكم قوانين الارساب النهري تميل هذه التوزيعات جميعا الى الحد الاقصى من العدالة والتجانس والتشابه ، والى الحد الادنى من التنافر والاختلاف والتباين ، يصدق هذا بطبيعة الحال ايضا على المناخ ، تلك الغلالة الضافية ، وهذا الغلاف الرتيب الذي يلف مصر من اقصى الشمال تقريبا الى اقصى الجنوب . كذلك فان التركيب الجنسي او التوزيع الانثربولوجي لا يكاد يقل تجانسا ، فأهل مصر من اكثر شعوب العالم تشابها في السحنة والتقاطيع والملامح ... الخ .

في هذا كله تبدو مصر الوادي طبيعيا وبشريا . من التضاريس والمناخ حتى العرق والعقيدة والقرية والمدينة . جسما متجانسا الى ابعد حد ممكن . لا تتطور نحو التباين التدريجي الا على الاطراف وحدها حيث تبزغ او تبرز الملامح المحلية او الابتعادات الخاصة سواء في المناخ او البيئة الطبيعية او المحاصيل الزراعية او الحرف والمهن او الموانيء والمدن ، بل وحتى العناصر الجنسية والجاليات الاجنبية :

الانتقال الطبيعي والنتيجة الحتمية هي من التجانس الى الوحدة ، هذا ما كان وهذا ما كانته مصر دائما : منذ فجر التاريخ ، وقبل اي بلد آخر ؛ بقرون على الاقل ، بزغت مصر كشعب واحد تجمعه وطنية واحدة في وطن واحد على شكل دولة احادية،تلك اقدم امة في اول دولة في التاريخ ، وما من شك في ان وراء هذه الوحدة السياسية العريقة والوثيقة تكمن عوامل التبلور الجغرافي ووحدة البيئة الطبيعية والوظيفية والتجانس الارضي والجنسي والبشري ومنذ ولدت هذه الوحدة فانها نادرا ما انفرطت او انحلت ، ولم تعرف التقسيم لا بالطول ولا بالعرض ، لا في ظل الاستقلال ولا حتى تحت الاستعمار ، ان مصر لم تكن ابدا مجرد « تعبير جغرافي » بل كانت دائما تعبيرا سياسيا ، منذ البداية والى النهاية .

خطوة منطقية اخرى : من الوحدة الى المركزية . هذه خطوة للامام تبعتها خطوة واسعة للوراء : من المركزية الى الطغيان !

بقوة المركزية الجغرافية والوحدة الوظيفية وطبيعة الري في البيئة النهرية ورغم الامتداد الطولي لجسم مصر ، فقد فرضت المركزية السياسية والادارية ثم الحضارية نفسها فرضا في شكل حكومة طاغية الدور فائقة الخطر ، وبيروقراطية متضخمة متوسعة . وعاصمة شامخة فوق البلد كلها ، يصدق هذا منذ الفرعونية حتى اليوم بلا استثناء . وقد اصبحت : المركزية ، الحكومة ، البيروقراطية ، العاصمة ، اطرافا اربعة في مشكلة واحدة مزمنة ، او اعراضا اربعة لمرض واحد مستعص .

لكن السمة الاكثر سلبية والمرض المدمر حقا انما هو تردي المركزية الى الاستبداد والطغيان وسواء كانت مصر ، « ام الدنيا » او « ام الديكتاتورية » او كان حاكم مصر هو اقدم امراضها كما يقولون ، فلا شك في ان الديكتاتورية هي النقطة السوداء والشوهاء في شخصية مصر ، وهي منبع كل السلبيات والشوائب المتوغلة في الشخصية المصرية حتى الان ، لا على مستوى المجتمع فحسب ، ولكن الفرد ايضا ، لا في الداخل فقط ولكن في الخارج كذلك .

لقد تغيرت مصر في كل جوانب حياتها المادية وغير المادية بدرجات متفاوتة ، الا نظام الحكم المطلق ، او بالتحديد الفرعونية السياسية وحدها فهي ما تزال حتى اليوم جاثمة بكل ثقلها وعتوها فوق ظهورنا ، وان تنكرت في صيغ شكلية ملفقة .

والشيء المؤكد عند هذا الباحث هو ان مصر لن تتغير جذريا، ولن تتطور الى دولةعصرية حقا يسكنها شعب حر حقاالا حين تدفن الفرعونية السياسية مع اخر بقايا الحضارة الفرعونية الميتة ! .

تلك كلها سلسلة متداعية من السمات والخصائص الاساسية ، البارزة او الكافية في شخصية مصر على مستوى الوضع او من الداخل ، غير ان هذه الشخصية لا تقل في خصلئصها تبلورا وتميزا وتفردا على مستوى الموقع او من الخارج ، وملامح الموقع هي اخطر مفاتيح هذه الشخصية ، فهنا بالدقة يصل تعدد الابعاد والجوانب في شخصية مصر الى حده الاقصى ، اذ تتفاعل جوانب الموقع مع جوانب الوضع اما في تلاق او في تعارض ، وبهذا التفاعل الخلاق تكتمل تلك الشخصية حتى تبلغ منتهى مدأها ومدى افاقها ، وتخرج مصر من بينها وهي واسطة العقد ومتوسطة الدنيا وسيدة الحلول الوسطى ...

فما تفاصيل ذلك ؟ .

جمعت مصر في ان واحد بين قلب افريقيا وقلب العالم القديم ، ظفرت من النيل بجائزته الكبرى دون موقعه السحيق المعوق . واستبدلت به موقع البحر المتوسط المتقدم التالق . هي افريقية بالموضع ، متوسطية بالموقع ، لكنها كذلك اسيوية بالموقع ، تقوم في افريقيا بالجغرافيا ، وتمت الى اسيا بالتاريخ ، فهي البلد الوحيد الذي تلتقي فيه القارتان ، ويقترب في الوقت نفسه من اوروبا ، بمثل ما انها الأرض الوحيدة التي يجتمع فيها البحران الابيض والاحمر ، الاول قلب البحار وبحر الانهار ، والثاني بحر بلا انهار لكنه بطوله وموقعه كالنهر بين البحار .

مصر اذن ـ وقد يبدو هذا من نافلة القول ـ مجمع اليابس ومفرق البحار وارض الزاوية في العالم القديم ، « متوسطة الدنيا » كما وصفها المقريزي .

ثم هي البلد الوحيد الذي يلتقي فيه النيل بالمتوسط : الاول بعد رحلة سحيقة شاقة مفعمة بالاخطار والمخاطر والعقبات والسدود ، كل منها كان يمكن ان يشتته ويجهضه ويقطع عليه الطريق ، لكنه يجتازها جميعا بالحاح ثم بنجاح ، لمصر يجتازها ، والثاني يصلنا في اقصى رحلته ونهاية مطافه . الأول أوسط انهار الدنيا موقعا وأطولها واعظمها ، والثاني أوسط بحار الدنيا ، سيد البحار وأعرقها .

انه لقاء الاكفاء والانداد والافذاذ في الجغرافيا ابو الانهار وابو البحار ، مهد الفلاحة ومدرسة الملاحة ، نهر الحضارة وبحر التاريخ (او بحر الحضارة ونهر التاريخ ـ لا فرق)

بهذا اللقاء، مع التحام القارتين وتقارب البحرين، كأنما كل اصابع الطبيعة تشير الى مصر لتجعل منها قطبا جغرافيا اعظم في العالم القديم ، وتحقق الوعد الجغرافي تاريخيا فكانت حضارة مصر النيل الفرعونية : الحضارة الاولى في التاريخ ، الرائدة والمشعل .

ملحمة جغرافية ترجمت الى ملحمة حضارية ، ثمرة زواج النيل بالمتوسط ، او الموضع بالموقع .

من الأمة الاولى في التاريخ الى الدولة الاولى الى الامبراطورية الاولى ، ولكن من أسف ايضا الى المستعمرة الاولى في التاريخ بعد ذلك !

لا مفر اذن من أن تعد ثنائية « الامبراطورية ـ المستعمرة » سمة اساسية من سمات شخصية مصر فعلى اساس من قاعدتها الجغرافية الانتاجية الحضارية العريضة والوثيقة ، مصر ابدا مركز حتمي من مراكز القوة الطبيعية في العالم القديم ، ولها دور لا بد تؤديه ، لكن هذا الدور كان دفاعيا في الدرجة الاولى ، كانت الامبراطورية الفرعونية ـ الامبراطورية الاولى في التاريخ ـ امبراطورية دفاعية غالبا ، و في العصور الاسلامية اصبحت مصر تلقائيا قلعة الدفاع عن المنطقة وعن العروبة وعن الاسلام .

غير ان مصر ـ بعد الفي سنة من السيادة العالمية او الاقليمية ـ عاشت الفي سنة اخرى في ظل التبعية الاستعمارية وتحت السيطرة الاجنبية ، حتى تساءل البعض : اعرق امة في التاريخ ام في التبعية ؟ ، وسواء صح هذا السؤال او لم يصح ، فان هذا قد القى ظلالا كثيفة على الشخصية المصرية ، واعتبر اسوأ نقطة سوداء فيها الى جانب الطغيان الداخلي .

والحقيقة انه لا وسط في تاريخ مصر : اما قوة عظيمة سائدة رادعة ، واما تابعة خاضعة عاجزة .

« هي بجسمها النهري قوة بر ، ولكنها بسواحلها قوة بحر ، وتضع بذلك قدما في الأرض وقدما في الماء ، وهي بجسمها النحيل تبدو مخلوقا اقل من قوي ، ولكنها برسالتها التاريخية الطموح تحمل رأسا اكثر من ضخم وما زالت تلك بالدقة مشكلة مصر المعاصرة . ففي عصر لم تعد فيه « ام الدنيا » فانها تبدو اليوم وقد اصبحت مشكلة سياسية للعالم ولنفسها . فهي اصغر من ان تفرض نفسها على العالم كقوة كبيرة ، ولكنها ايضا اكبر من ان تخضع لضغوط العالم لتنكمش على نفسها كقوة صغيرة ، اعجز عن ان تلفظ العدو الاسرائيلي ، لكنها اكرم ـ نرجو او كنا نرجو ـ من ان تركع له » .

□□□

كما ان تعدد هذه الابعاد يعني تعدد الجوانب وثراء الشخصية لا انفصامها ، فان مصر لا تشعر بينها « بدوار جغرافي » فقط . انها تظل في التحليل الاخير و في نواتها الدفينة هي مصر ، مصر العربية فقط وبدون ازدواجية . كيف ولماذا ؟

فلننتبه جيدا لاجابة هذا السؤال الجوهري والمصيري ، ولننتبه جيدا لهذا التحديد للعلاقات المصرية العربية ، والعربية المصرية ، يقدمه باحث موضوعي ، مصري عربي ، و ما اجدرنا جميعا بفهمه حق الفهم .

انني انقل كلمات الدكتور جمال حمدان بنصها تقريبا :

« فرعونية هي بالجد ، لكنها عربية بالاب ، غير ان كلا الاب والجد من اصل مشترك ، ومن جد اعلى واحد ، فعلاقات القرابة والنسب متبادلة وسابقة للاسلام بل وللتاريخ . وما كان الاسلام والتعريب الا اعادة توكيد وتكثيف وتقريب ولهذا فان التعريب ، وان كان اهم واخطر انقطاع في الاستمرارية المصرية ، الا انه لا يمثل ازدواجية بل ثنائية . فلا تعارض ولا استقطاب بين المصرية والعربية ، وانما هما اللحمة والسداة في نسيج قومي واحد .

ومصر بالذات محكوم عليها بالعروبة وبالزعامة ، ولكن ايضا بتحرير فلسطين ، والا فبالاعدام . فمصر لا تستطيع ان تنسحب من عروبتها او تنضوها عن نفسها حتى لو ارادت كيف ؟ وهي اذا نكصت عن استرداد فلسطين العربية كاملة من البحر الى النهر ، وهادت وهادنت وخانت وحكمت عليها بالضياع ، فقد حكمت ايضا على نفسها بالاعدام ، بالانتحار ، وسوف تخسر نفسها ورصيدها ، الماضي كالمستقبل ، التاريخ والجغرافيا .

لكن مصر – رغم ثلاثية النكبة فالنكسة فالكارثة العظمى – لا يمكن ان تركع وتستسلم للعدو تحت اي شعار زائف او ستار كاذب ، ومصر مستحيل ان تكون خائنة لنفسها ولشقيقاتها ، وليس فيها مكان لخائن ايا كان موقعه كما اتهمها البعض مؤخرا . ورغم كل شيء فان كل انحراف الى زوال ، ان عجز الشعب المغلوب على امره عن كسحه الى سلة قاذورات التاريخ فلسوف يفعلها التاريخ نفسه .

غير ان على مصر ، كما على العرب ، ان ترتفع الى مستوى التحدي والمسؤولية : الاولى بان تعطي العرب قيادة عبقرية جديرة قادرة لا قيادة قميئة عاجزة خائرة ، والثانية بان تعطى مصر كل شحنة وطاقة من القوة المادية والمعنوية تدير بها الصراع ، ان مصير مصر ومكانتها في العالم سيحددها مصيرها ومكانتها في العالم العربي . ومصيرها ومكانتها في العالم العربي سيحدده مصير فلسطين .

فحجم مصر بين العرب مهدد في عصر البترول الخرا في بالتضاؤل النسبي (لا المطلق) الدخل القومي والموارد والانتاج ، الموقع الاستراتيجي وقناة السويس ، الرقعة الزراعية حتى عدد السكان ... الخ ، وليس امام مصر من فرصة ذهبية لاستعادة كامل وزنها وزعامتها الا بتحقيق نصر تاريخي ، مرة واحدة والى الابد ، بتحريرها فلسطين كاملة ، تماما كما فعلت مع الصليبيات والمغوليات في العصور الوسطى .

ولن تصبح مصر قط دولة حرة قوية عزيزة متقدمة ، يسكنها شعب ابي كريم ، الا بعد ان تصفي وجود العدو الاسرائيلي من كل فلسطين ، فبهذا وبه وحده تنتقم لنفسها من كل سلبيات تاريخها وعار حاضرها . والى ان يتحقق هذا فستظل مصر دولة مغلوبة مكسورة راكعة في حالة انعدام وزن سياسي تتذبذب بين الانحدار والانزلاق التاريخي ، دولة كما يسميها البعض شاخت واصبحت من مخلفات التاريخ . تترنح وتنزاح بالتدريج خارج التاريخ . وذلك – نحن نثق – لن يكون » .

انتهت كلمات الدكتور حمدان او شهادة مفكر شجاع في زمن التردد والتخلي وحكم الصغار وثرواتهم لصغيرة ، يقدمها وهو يعي تمام الوعي ان (الحاكم) بالنظرية او بالتطبيق بالوراثة او بالممارسة يتوهم مصر دائما ملكا له ، ضيعته او قريته الكبرى ، هو الدولة وهو الوطن ، والولاء للوطن هو الولاء للنظام ، فانه يعتبر ان كل نقد موجه لمصر انما هو موجه اليه شخصيا ، وبالتالي فهو خيانة وطنية ، خيانة عظمى .

ثم يتبجح متبجحون هنا وهناك بان المثقفين المصريين قد استكانوا واستسلموا لحكم الاقزام وثروات الصغار . !

لا يا سيدي الدكتور : لن تنزاح مصر ابدا خارج التاريخ ، ولن تفقد مصر ابدا دورها .

ونعم يا سيدي الدكتور : من احب بقوة ضرب بقوة .

فلنلخص : التجانس الطبيعي والمادي والحضاري والبشري ، الوحدة الطبيعية والسياسية ، من السبق الحضاري الى التخلف ، من امبراطورية الى مستعمرة من الطغيان الفرعوني الى الثورة الاشتراكية ، الاساس الطبيعي الخارجي للبناء الحضاري مركزية رغم الامتداد ، كثافة بلا هجرة ، تعدد الابعاد ، التوسط والاعتدال ، الاستمرارية والانقطاع ، ثنائية الوطن – القومية – تلك اذن – في رؤوس موضوعات – ابرز خصائص شخصية مصر التي سيتناولها الدكتور جمال حمدان بالتفصيل في كتابه .

في البدء لا بد من مسح كامل لكل شبر ، لكل حجر ، لكل حبة رمل في مصر . انه الاساس ، الف باء الجغرافيا ، بل هو في نهاية الامر جوهر شخصية مصر الطبيعية ، لا بد اذن من دراسة تقديمية لجغرافية مصر الطبيعية : ارض مصر من حيث هي او كما هي ، بتركيبها وطبوغرافيتها ، بكل اعماقها وابعادها وبسمائها وهوائها الخ ...

هذه الدراسة تؤلف وحدها هذا الجزء الاول بعنوان «شخصية مصر الطبيعية » وهي تبدأ بطبيعة الحال باركان الأساس الطبيعي ، وهي اوليات جيولوجية مصر : كيف نمت ارضا وتكونت حتى بزغت وتشكلت ، و في هذا المقام يحتاج النيل الى وقفة خاصة امام اصله ونشأته في العصور الجيولوجية ، ثم تاريخه وتطوره في العصور التاريخية المتعاقبة ، ثم تتقدم الدراسة لتشمل سطح او طبوغرافية مصر : وجه مصر اجمالا ثم الصحراء فالوادي تفصيلا .

ويقع هذا الجزء في ثلاثة ابواب.الباب الأول بعنوان : « من الجيولوجيا الى الجغرافيا » في فصول اربعة : ارض مصر – تاريخ حياة نهر – تغيرات النيل التاريخية – وجه مصر ، الباب الثاني عن « الصحراوات » في ستة فصول : الصحراء الغربية – اقاليم الصحراء الغربية في فصلين – الصحراء الشرقية – اقاليم الصحراء الشرقية – سيناء ، الباب الثالث بعنوان : « وادي النيل »ويضم اربعة فصول فيزيوجرافية النهر – مورفولوجية الوادي – الوادي والفيوم – الدلتا .

واذا كان الجزء الأول ادخل في باب « تقويم البلدان » بالمفهوم العربي القديم ، اي بمعنى الحصر والوصف والتقرير ، فان بقية الكتاب محاولة في « تقييم البلدان »بمعنى الوزن والتمثل والتقدير ، ولكن بنفس الموضوعية العلمية ،

فيبدأ الباحث دراسة التجانس بجوانبه المختلفة ، ومن التجانس منطقيا الى الوحدة ، الوحدة السياسية بكل مقوماتها ومكوناتها من وحدة اقليمية ووطنية ولغوية ودينية ونفسية .. الخ .

تلي هذا سلسلة فصول التطورات التاريخية ، او سلسلة « من ...الى ... » : من السبق الحضاري الى التخلف ، من امبراطورية الى مستعمرة ، وهذا الموضوع الاخير يستدعي وقفة مفصلة امام الاستعمار الاوروبي الحديث باعتباره اخر واعلى مراحل المستعمرة ثم وقفة اخرى معممة عند شخصية مصر الاستراتيجية ككل ، من السياسة والاستراتيجية ينتقل الباحث الى البناء الحضاري واساسه الطبيعي ممثلا اولا في الموقع ثم في الموضع .

وهذا ما يشمله الجزء الثاني من الكتاب بعنوان « شخصية مصر البشرية » في اربعة ابواب كذلك وهو عن « التجانس » في فصول خمسة : التجانس الطبيعي ـ المادي ـ العمراني ـ الحضاري ـ البشري ، والباب الخامس عن « الوحدة ، الحضارة ، النظام » في ثلاثة فصول : الوحدة السياسية ـ من السبق الحضاري الى التخلف ـ من الطغيان الفرعوني الى الثورة الاشتراكية ، ثم الباب السادس عن « شخصية مصر السياسية » في فصول ثلاثة : من امبراطورية الى مستعمرة ـ الاستعمار الاوروبي الحديث ـ شخصية مصر الاستراتيجية ، الباب السابع في فصلين اثنين : قلب العالم ، موقع مصر الجغرافي ـ هبة النيل .

هذا الاساس الصلب يضع الباحث تلقائيا على الطريق الى دراسة شخصية مصر الاقتصادية : التطور العام والخصائص الرئيسية اولا ، ثم الزراعة فالصناعة والثروة المعدنية كل على حدة ، ثم من الاقتصاد يتحرك الى الاجتماع ، فيرسم خريطة المجتمع المصري في بحثين اساسيين : الأول يعالج السكان والثاني محوره المدن ..

« بعد هذا ننتقل بحرية وبسرعة محلقين بين افاق الزمان وابعاد المكان ، لندرس اولا تعدد الابعاد ، ثم التوسط والاعتدال ، ثم الاستمرارية والانقطاع . والموضوع الاخير ينقلنا منطقيا الى الباب الختامي في العمل كله وهو موضوع مصر والعرب ، فتدور فصوله بين الوطنية المصرية والقومية العربية اولا ، ثم مصر في عالم متغير ثانيا » .

وتلك هي موضوعات الجزء الثالث والاخير بعنوان « شخصية مصر التكاملية » في اربعة ابواب كذلك .

في نهاية تقديم هذا الجزء الاول من الكتاب يقول الدكتور جمال حمدان : « ان عملا بهذا الحجم والطبيعة قد يبدو موسوعيا بالضرورة ، غير انه في الحقيقة ابعد شيء عن ان يكون موسوعة ، بل هو بحق النقيض المطلق للموسوعة ، او قل ضد ـ موسوعة ، وانما هو ملحمة بكل معنى الكلمة ، الا انها علمية بالدرجة الاولى . هو ايضا وبطبيعة الحال بحث اكاديمي ضاف ، يعتمد على مئات المصادر والمراجع ، الا انه قبل ذلك وبعده نظام فكري ونسق منهجي ومعمار بنيوي يتوخى الاصالة والخلق والجدة والابتكار اساسا ، ... ، المهم بعبارة جامعة انه بناء عقلي في كبسولة ، يضع مصر برمتها كالبللورة في البؤرة ، ويستقطر مكنون شخصيتها حتى تستقطب في معادلة .

وانما يقينا لرحلة شاقة الا انها شيقة ، وعرة غير انها الى اقصى حد واعدة ، مجهدة لكنها بالقدر نفسه فيما نرجوه مجزية .

عسى ان يجد كل مصري نفسه في هذا الكتاب ، ولسوف يرضى ... » .

بعد كلمات الدكتور جمال حمدان ليس لدي الكثير لأقوله ...

لقد كنت في كل العرض الذي مضى ملتزما ـ قدر الامكان .. بنقل افكار الدكتور حمدان في تقديم كتابه نقلا امينا ، وبكلماته نفسها معظم الاحيان ...

والحقيقة ان قارىء الكتاب ـ اعني هذا الجزء الذي صدر بطبيعة الحال ـ لا يملك سوى الاعجاب بصياغة الدكتور حمدان لأفكاره رغم جفاف موضوعاتها ، صياغة دقيقة محددة ، في اسلوب من ارقى اساليب الكتابة للفصحى المعاصرة ، ولعل في النصوص التي سقتها عنه خير دليل .

كل هدفي ان الفت الانظار الى هذا الكتاب الهام ، والذي اعتبره ـ واكرر ـ من اهم واخطر الكتب التي صدرت في مصر وعن مصر هذه السنوات الاخيرة ، ان لم يكن اهمها واخطرها على الاطلاق ..

وأمنية اخيرة : ان نجد مثل هذه الدراسة عن شخصيات الاقاليم العربية المختلفة .

وقد قدم لنا الدكتور جمال حمدان نبأ سعيدا ، فقد بدأ الاعداد لدراسة عن الشام بادئا ـ كما يقول ـ « بسوريا الحبيبة .. » .

.. ولسوف نرضى .

فاروق عبد القادر

قراءات

الواقعية ضد الواقعية

إن العنوان النكي الذي اختاره الاستاذ محي الدين صبحي لكتابه ، والذي اعتبره بأنه « محصلة ايجابية لكل المجادلات » [١] التي وردت فيه حيث ان هذه المحصلة برأيه تشكل « اكتشاف مبدأ الرؤيا في الأدب وطرحه على أساس انه يوفر مخرجا للطريق الذي سدته الواقعية مثلما هو وسيلة للروائي كي يطرح اقتراحا مغايرا بواقع مغاير » [٢] .

هذا العنوان نكي لانه يجمع في كلماته عنصرين هامين من عناصر الكتابة الصحفية تحديدا وهما عنصر المباغتة من جهة وعنصر التحدي من جهة ثانية ، هذا ان لم يقل البعض عنصر الاستفزاز خاصة وان اسم الاستاذ محي الدين صبحي حمل منذ بداية السبعينات وحتى اليوم عنوانا آخر لمعاداة المفاهيم ذات الطابع الاممي في الفن والأدب وذلك من منطلق قومي شديد الحساسية ذي جذور سياسية ينتمي اليها الكاتب المذكور .

ففي حين يطلب ـ كناقد ـ من حركة النقد العربي ان تنهي مرحلة « التنظير الفكري » [٣] والعودة الى النقد الأدبي بمعناه الكلامي ، نراه هو ذاته قد أجاز لنفسه حق التنظير وبدأ ينسب الى الواقعية بأنها « فرضت على الادب العربي منذ الخمسينات مفاهيم أوصلت الأدب الى طريق مسدود [٤] » .

كذلك لم يفت الاستاذ صبحي أن يلفت انتباهنا الى أن اللهجة التي غلبت على جو الابحاث التي يقدمها كتابه هي لهجة مهاترة ، بل واكثر من ذلك ، فهو لا يرغب في الاعتذار عنها كما يقول في مقدمة كتابه التي وصفها بنفسه « كما انني لا اعتذر عن لهجة المهاترة الغالبة على الابحاث » ويضيف قائلا بان السبب في ذلك هو ان « الردود تأتي بشكل اقسى اي على صورة اتهام سياسي بالرجعية او الشوفينية » .

وهكذا يبدو للقارىء للوهلة الأولى بأن المقصود بالكتاب هو الاستفزاز فضلا عن انه يرتجى منه أيضا ان يذهب بأصحاب ردود الفعل السريع الى الاتهامات السياسية بدلا من تفنيد الفكرة ـ حسبما يقول . ولذا لا بد من التأكيد على ان هذه الدراسة التي تناقش كتاب « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » لن تلجأ الى المهاترة او الاتهام السياسي وما الى هنالك من هذه المنزلقات التي لا يمكن ان تخدم بحال من الاحوال حركة النقد الادبي والفني والجمالي لأن هذه المناقشة بحد ذاتها لا تأتي نتيجة لردة فعل عفوية تجاه مفهوم نقدي يمثله الكتاب المذكور ويصب في طاحونة « كانت » ومثاليته التي انتقدت من قبل اليسار واليمين ايضا وكان « فيخته » أشد المنتقدين جميعا ، كذلك أستطاعت المادية ان تصنع المفهوم « الكانتي » للادب في مأزق جدي بظهور الواقعية الاشتراكية في العقد الثاني والثالث لهذا القرن .

و في نظر كانت فان التقويم الجمالي للاعمال الفنية يتميز بعدم استناد الحكم الجمالي الى المضمون بل بالاستناد الى ارتياح او غبطة خاصة تنتج عن تأمل أشكال الموضوع الجمالي ، وبهذا المعنى يصبح الحكم الجمالي النقدي ذاتيا ، ولا يمكن بالتالي إقامة البراهين على صحة تقييمنا او عدمها . لكننا حين نصدر الحكم الجمالي نصدره كما لو كان تقييمنا المتضمن فيه ذا قيمة عامة وضرورية للجميع . وبهذا المعنى يكون الحكم الجمالي على العمل الابداعي اغنى من مجرد تعبير عن ذوقنا الذاتي .

إن الحكم الجمالي ينطلق من غائية الاعمال الابداعية ، لكن غائيتها ليست مفروضة على المبدع من الخارج . انها « غائية بلا غائية » . ومن هنا يمكن الاستنتاج بأن ذروة العمل الفني هي تلك الاعمال اللاهدفه ، او عديمة المحتوى ،

---

١ ـ مقدمة الكتاب .
٢ ـ المصدر السابق .
٣ ـ المصدر السابق .
٤ ـ المصدر السابق .

فهذه النظرة تؤكد على أهمية الشكل وتنتقص من المضمون ، وهذا ما يراه الاستاذ صبحي مستثنيا السفر مثلما فعل « كانت » بالضبط مع فارق وحيد وهو ان كانت هو صاحب الفكرة .

وهنا تجدر الاشارة الى ان تحديد الهوية الفكرية والسياسية لصاحب الكتاب لا يقصد منه على الاطلاق الاساءة الى هذا الانتماء او الى صاحبه خاصة وان الاستاذ صبحي لم يكن ليمثل موقفا سياسيا متميزا وغير وطني وانما كان يمثل مع الاستاذين خلدون الشمعة وصفوان قدسي موقفا ادبيا متميزا ليس الا وذلك في الحركة الادبية والنقدية في سورية .

برزت عناصر الواقعية الأولى في المراحل المبكرة للتاريخ البشري الابداعي ، الا انها تكونت كمنهج خاص خلال عصور النهضة (سرفانتيس ، شكسبير وآخرون) . واكتسبت الواقعية تعبيرها النهائي كمدرسة متميزة متكاملة في الادب والفن خلال منتصف القرن التاسع عشر وتمثلت بأعمال (ستندال ، بلزاك ، ديكينز ، هوجارت ، دومييه ، كوربيه ، ميونييه ، غوغـول ، تورغنييف ، سالتيكوف ، تشيدرين تولستوي وآخرين) . ووردت هذه الواقعية فكريا وابداعيا على اطروحات مثالية كانت الكلاسيكية .

فواقعية القرون الوسطى (سرفانتيس ، شكسبير) وغيرهم هي استمرار الاتجاه الفلسفي الذي مثله « افلاطون » بمثاليته الموضوعية ، كما ان هذه الواقعية ذات الجذور المثالية الموضوعية استخدمت كقاعدة فلسفية لصالح الكاثولوكية وكان « توما الاكويني » قريبا من هذه الفلسفة . وقد عارض هذه الواقعية رواد الفلسفة (الاسمانية) وهي تعني ان المفاهيم المجردة او الكليات ليس لها وجود حقيقي وانها مجرد اسماء ليس إلا .

ونشأ هذا الصراع بين واقعية القرون الوسطى والاسمانية كتعبير عن صراع قائم بين اتجاهين فلسفيين ، المادية ممثلة بالفلسفة الاسمانية ، والمثالية ممثلة بواقعية القرون الوسطى .

لقد حمل الاستاذ صبحي في كتابه حملة شعواء على ما أطلق عليه اصطلاح « التنظير » ذلك لأن هذا الاصطلاح فقد معناه الايجابي لكثرة استعماله في أوساط بعض المثقفين السوريين ـ ويعتبر الاستاذ صبحي واحدا منهم ـ إلا اننا إذا أخذنا هذا المصطلح بمعناه « الاسماني » لتبين لنا انه ليس سلبيا على الاطلاق إذا كان التنظير بشكل او بآخر يعتمد فعلا على نظريات فكرية وإنسانية لها جذورها العميقة في التاريخ الانساني بغض النظر عما إذا كان التنظير المستند الى نظرية متعارف عليها مع رأي الكاتب او ضده .

ولا شك بان الاستاذ صبحي سوف يعتبر هذا الكلام تنظيرا أيضا .

عودة من جديد الى مصطلح « التنظير » الذي يهاجمه الكاتب ويستنكر استخدامه ، تجدر الاشارة الى ان مقدمة الكتاب نفسها تحمل طابعا تنظيريا بالمفهوم الذي يطرحه الاستاذ صبحي بحيث حدد هو نفسه خمسة عشر نقطة كشروط قائمة « لكي يستعيد النقد مكانته الادبية على أساسها » على حد تعبيره .

وإذا ما توجهت هذه الدراسة الى مناقشة هذه النقاط الخمسة عشر فسوف تتحول الى مجموعة كبيرة من الصفحات قد تصل الى كتاب كامل ، علما بأن هنالك بعضا من هذه النقاط لا خلاف عليها مع الكاتب إلا انه تناقض تلك التي لا نوافقه عليها ، ولذا سوف تتعرض هذه المناقشة لبعض هذه النقاط كلما دعت الضرورة الى ذلك لدى الحديث عن مضمون الكتاب ذاته .

في الصفحة الثالثة والعشرين يقع المحظور ويقرأ الاستاذ صبحي نصف الآية على ما يبدو فيكتفي بـ « لا تقربوا الصلاة » ويعتبر تحديد الطبقة التي ينتمي اليها الشاعر هي تهمة سياسية .

هذا ما أخذه على عدة جمل اقتطفها من كتاب بعنوان « الشعر العربي الحديث ـ الاصول الطبقية » للناقد السوري الاستاذ جلال فاروق الشريف ، وأصدره اتحاد الكتاب العرب بسورية ، حيث يورد الكاتب اسماء عدد من الشعراء العرب المحدثين محددا انتماءهم الطبقي الى البورجوازية الصغيرة وهم السياب والملائكة والبياتي من (العراق) محمد الماغوط (سورية) ووضع ادونيس مع الحاوي (لبنان) وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي (مصر) ، ويحدد الاستاذ الشريف انتماءهم اكثر دقة فيقول بأنهم ينتمون الى البورجوازية الصغيرة الريفية ، فماذا يقول الاستاذ صبحي في هذا الصدد موجها كلامه للاستاذ جلال فاروق الشريف :

« هب الأمر على ما تدعي فماذا يفيد هذا في فهم تقنيات القصائد ؟ وهل يغني قولك عن حاجتنا الى فهم النصوص

وتحليل فنون القول الشعري لدى كل منهم وتبيان تأثراتهم بالثقافات الوافدة والاحداث الجارية التي حركتهم الى القول »(٥).

ويضيف الاستاذ صبحي قائلا بان الناقد جلال فاروق الشريف قد « الح في الادعاء بالمساواة بين هؤلاء الافراد بدعوى وحدة المنشأ الطبقي ، وأصر على وضعهم الى جانب بعضهم بعضا مثل سمك السردين المعلب».(٦)

ثم يتحدث الكاتب عن التفاوت الموجود ـ أدبيا وفنيا ـ بين هؤلاء الشعراء فيميز الماغوط ببدائيته ، والملائكة بتدقيقها والسياب بكلاسيكيته وأدونيس بتسيبه والحجازي بغنائيته والبياتي بسرياليته والحاوي بحضاريته . إلا أنه يعترف في الوقت نفسه بأن « التحليل الطبقي يشرّع للنقد الادبي ويفيده »(٧) وهذا ما يناقض وينقض في آن معا واحدة من النقاط التي بدأ الكاتب بها كتابه كأساس لفسح المجال أمام النقد كي يستعيد مكانته الادبية حيث قال في النقطة الثانية ص (٦) من المقدمة بضرورة « الغاء محاكمة الاثر الادبي على ضوء المواقف السياسية والاصول الطبقية لصاحبه والعودة الى قراءة النص بدلا من قراءة شجرة العائلة لأن وعي الاديب يحدد انتماءه اكثر من أصوله الطبقية » .

وهنا لا بد من تذكير الاستاذ صبحي بأن المواقف السياسية التي غالبا ما يلعب فيها الاصل الطبقي دورا هاما تمارس ـ بدون شك ـ تأثيرها إما بشكل تقدمي او رجعي على الكاتب والشاعر والاديب ، وهكذا فهم « انجلز » مثلا اعمال الشاعر الألماني العظيم (غـوته) حين قال : « نحن لا نفهم او نلوم غوته من وجهة نظر حزبيـه متشنجة او اخلاقية بل نفهمه ونلومه من ناحية جمالية وتاريخية فقط » (٧).

وهكذا لم يتعرض « انجلز » لموقف « غوته » الايديولوجي الرجعي بل تعرض لما تركه هذا المفهوم الايديولوجي الرجعي من تأثير سلبي واضح على موهبة وسليقة « غوته » الجمالية .

وعودة الى الشعراء المذكورين مع استثناء أدونيس ، حاوي الماغوط نجد بأن الموقف الايديولوجي النهائي للشعراء المتبقين هو موقف واحد ترك تأثيره السياسي والفكري على جمالية اشعارهم فبياتي اليوم لا يحمل شعره جمالية أعماله السابقة وكذلك صلاح عبد الصبور والسياب نفسه الذي كتب المومس العمياء عندما كان شيوعيا وبعد ارتداده عنها مع زميليه السابقين مارس هذا الارتداد مفعولا سلبيا على سليقة هؤلاء الشعراء الثلاثة ، ومراجعة بسيطة لاعمالهم قبل الارتداد وبعده تؤكد ضرورة العودة الى التحليل الطبقي لدى دراسة العمل الابداعي على الا يكون هذا التحليل وسيلة للانتقاص من ابداع الفنان والاديب والشاعر انطلاقا من موقف حزبي متشنج . واما عبد المعطي حجازي فقد غرق في دوامة الفكر القومي المتعصب . ولا بد من التأكيد ان التراجع الذي سجله الارتداد لدى عبد الصبور والبياتي جاء بوتيرة اقل تأثيرا منه على أعمال الشاعر الكبير الراحل بدر شاكر السياب .

ان شخصية الاديب او الفنان المبدع تحتوي في داخلها المجتمع ذاته ولا يخطر في بالنا بأن المجتمع يوجد حول الفنان فحسب ، مهما تفرد الانسان المبدع شاعرا كان او روائيا ، ممثلا او فنانا تشكيليا ، ووجود المجتمع داخل الفرد هي مقولة مـاركسية وحين نعتمد في تأكيد وجهات نظر نقدية ذات طابع فلسفي على فيلسوف مثل « كارل ماركس » فباعتقادنا ان الاستاذ صبحي لن يصمنا بوصمة عار او جهل فلسفي او ادبي حيث لا نعتمد على مقولات ميتافيزيقية ذات دلالات متناقضة كتلك التي يجدها القارىء الذكي على صفحات كتاب « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » لأن فكر « كارل ماركس » في النهاية ـ عدا عبقريته الفذة ـ هو نتاج تاريخي للفكر الانساني الخالد وليس كلاما مسطحا مبنيا على مفاهيم ذات خلفية فلسفية مثالية .

في معرض مناقشته للاستاذ حسين مروة حول مفهوم الشكل والمضمون في العمل الادبي يقول الاستاذ صبحي : « غير ان الروائي يقدم قضية ، عالما يفيض او يتداخل مع العالم التجريبي وان كان متميزا بكونه ، قائما بذاته ، ومفهوما بذاته : فهذا العالم شكل ومضمون في آن واحد غير ان التنظير الأدبي للواقعية يفصل الشكل عن المضمون فصلا تعسفيا لينفرد بتسيير المضمون على هواه ثم يقسر الاديب العربي على ان يجعله حين يفكر في المضمون فانه يفكر عمليا بخلق واقع افتراضي على غرار الواقع القائم في الحياة اليومية » ص.(٣٠) .

---

٥ ـ دراسات ضد الواقعية في الادب العربي ص. (٢٤) .
٦ ـ نفس المصدر السابق .
٧ ـ الابداع الفني ـ كاجان ـ منشورات دار ابن خلدون .

إن المشكلة الدائمة التي يعاني منها الاستاذ محي الدين صبحي هي عملية الخلط الدائم بين الواقع من جهة والواقعية من جهة ثانية ، ولهذا فانه ينسى ان الواقعية الادبية تستند اولا وقبل كل شيء الى منهج فلسفي ، وهذا شيء نظري له تطبيقاته العملية « شولوخوف ، باسترناك ،بريخت ، حمزاتوف » الخ ..

كذلك فان الاستاذ صبحي ينسى ان المعايير الدقيقة والموضوعية للعمل الادبي والابداعي لا زالت قائمة ، بل واكثر من ذلك فقد حرصت الماركسية على ان تفسر علم الجمال بحيث لا يرتقي الشك الى رؤوس كتاب ونقاد موضوعيين في علم الجمال كواحد من اقدر العلوم الانسانية على عملية الفرز بين ما هو أدبي واقعي ابداعي وبين ما هو مجرد كلام واقعي مفترض او (افتراضي) على حد تعبير الكاتب .

إن تفصيل الشخصيات الروائية الذي يتحدث عنه الكاتب هو قضية موضوعة الشكل والمحتوى التي ذكرها الاستاذ الناقد (حسين مروة) في مقدمة بحثه « مشكلة المضمون في الادب العربي المعاصر » وهي بالتالي قضية اخرى لأن الاستاذ صبحي يستمر في عملية الخلط بين الواقع الادبي وواقعية الادب من جهة ، ثم يعود ليصف (الماركسية المبتذلة) بأنها « تنكر فرديات متمايزة على الادباء العرب منذ ثلاثين عاما »ص. (٣١) من جهة ثانية ، ولذا نرى لزاما علينا ان نلفت نظر الكاتب المذكور الى النظرة الواقعية للشكل والمضمون كما تراها الماركسية .

« ان العلاقة في عملية الابداع تبقى متناسقة من خلال اكتمالها الدياليكتيكي لأن وحدة الشكل والمضمون (المحتوى) هي وحدة نسبية وهي خاضعة للانفصام نتيجة التغيير والصراع القائم بين عناصرها كما ان استقلالية الشكل عن المحتوى هي نتيجة التغير والصراع بين عناصرها ، كذلك فان استقلالية الشكل عن المضمون هي استقلالية نسبية ايضا والتناقض الذي ينشأ بينهما ليس تناقضا قائما بين سالب وموجب ـ كما يظن الاستاذ صبحي ـ لأن العملية الحاصلة بينهما فيما يخص هذا التناقض هي نتيجة لفعلهما المتبادل كنقيضين يؤثران بشكل فعال على التطور ، كذلك فان حل قضية الصراع بين الشكل والمضمون مرهون أيضا بدرجة تطورهما وكذلك بالوسط الذي يتطوران فيه [٧] » .

وكما يقول (فينوغرادوف) في كتابه « مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي » « ان انعكاس الحياة المدرك في الفن يعبر عنه كما هو معروف في الشكل (الصورة) وتحديد مضمون الفن كانعكاس مدرك للحياة يقتضي بالتالي تحديد الصورة كشكل لهذا المضمون ، والصورة هي شكل إدراك الحياة في الفن خلافا لشكل الانعكاس الواعي للحياة في المجالات الاخرى للادراك الاجتماعي » .

وهكذا نرى بان الماركسية ليست مبتذلة ولم تفصل الشكل عن المضمون فصلا تعسفيا كما يقول الاستاذ صبحي في كتابه « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » .

ومن هنا نقول : إننا ضد التفصيل ، تفصيل شخصيات نمطية محنطة لكننا في الوقت ذاته نؤكد على ان عملية الخلق عند الاديب والفنان المبدع تعتمد وبشكل طبيعي جدا على عقيدته وفكره ، ومن الطبيعي جدا ايضا ان الاديب المبدع يخضع موهبته وقدرته في حركة تطورهما لتأثير هذه العقيدة بالحجم الذي لا يفقد هذا الابداع جماليته « السليقية » .

وفي هذا الصدد ايضا نرد الاستاذ صبحي الى ما قاله عالم الجمال الماركسي « كاجان » مؤكدا تأثير العقيدة على الابداع الفني والأدبي حيث يقول : « هذا هو الحل الأكثر عمومية للمسألة والذي اثبته علم الجمال الماركسي والذي يأتي نقيضا ومعارضا لتفسيرات الابداع الفني التي يقترحها علم الجمال المثالي الحدسي الفرويدي اللاعقلاني . هذه التفسيرات التي ترفض ـ كما يفعل الاستاذ صبحي ـ عن سابق اصرار الاساس الواعي العقائدي والتي تؤكد على حدسيته البحتة وطبيعته التي تعتمد على اللاوعي [٨] » .

ونحن نوافق الاستاذ صبحي على ان اخضاع العمل الادبي لمفاهيم سلفية يحد من خيال الكاتب ، إلا اننا نطلب منه في الوقت نفسه الا يناقش موقف هؤلاء الادباء او الكتاب من حيث هو موقف تقدمي بل من حيث ان هذه التقدمية مارست تأثيرها ـ ربما ـ سلبيا على الحدس والسليقة الجمالية لدى الكاتب وبالتالي جعل من أشخاص روايته او قصته شخصيات نمطية مسطحة .

فيما عدا ذلك فان كتاب « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » يتعرض الى عرض نماذج ادبية روائية وقصصية

---

٨ ـ منهجة النقد الدياليكتيكي ـ السفير ١٣/ تموز ١٩٨٠ .

ومسرحية ليحدد مأزق العمل الادبي كما يراه و في رأينا ان هذه الرؤية كانت وحيدة الجانب سواء فيما يخص عددا من الكتاب العرب او تحديدا كاتبين فلسطينيين هما رشاد ابو شاور وفيصل حوراني حيث عرض للثاني رواية(بير الشوم) وللأول رواية (العشاق) .

يتعرض الكتاب ايضا الى مقالة كتبها الاستاذ الياس خوري بعنوان « الذاكرة المفقودة » ونشرت في مجلة « مواقف »ومن خلال عرض المقالة يبدو انها كانت بحثا ادبيا سياسيا ذات طابع تاريخي تحليلي يصل الى واقعنا الحالي ويخرج منه باستنتاجات ودلالات سجل عليها الاستاذ صبحي اعتراضه السياسي دون ان يناقش مضمونها الادبي التسجيلي ومن منطلق قومي متعصب يصل الى درجة الزام كل عربي في هذا العالم العربي بالانتماء القومي بنفس الوتيرة المتعصبة بصرف النظر عن المشاعر الوطنية الشديدة الرسوخ والتي جاءت نتيجة لتجزئة دامت – ولا تزال – حوالى خمسة قرون من عمر الشعوب العربية بحيث ان هذه المشاعر القومية مهما كانت من الصلابة فان استعادتها بعد هذه الفترة الزمنية الطويلة عن وعي يعني اولا وقبل كل شيء العودة الى الديمقراطية ورفع ادوات القمع عن الانسان العربي واعطائه الفرصة الكافية ليبدي رأيه بالمفهوم القومي وكيف يفهم الوحدة ، هل يفهمها ضمن أطر « الحصري ، عفلق ، ام جمال عبد الناصر » .

لقد قدم الزعيم الراحل خدمة جلى للشعوب العربية حينما اعاد لشعبه وجهه العربي ، الا ان هذا الانتماء له مفاهيمه ومضامينه الخاصة والتي يحاول السادات وكتبته من أبناء وصحفيين وعلى رأسهم كاتب مثل « **توفيق الحكيم** » الذي يدافع عنه الاستاذ صبحي في كتابه – يحاولون ان يحرفوا ويشوهوا هذا الانتماء بل ويشككوا فيه بدعوى الفرعونية .

فاذا فهم الاستاذ الياس خوري هذا الانتماء على طريقته وعكسه في دراسة تحليلية تسجيلية ، فذلك لأنه اعتاد على نمط معين من ممارسة الديمقراطية في الكتابة ، ولا نريد اكثر في هذا الموضوع لانني لا اجد له مكانا في الكتاب وفعلا لا أدري لماذا وضع الاستاذ صبحي رده على الاستاذ الياس خوري في كتابه الذي يحمل عنوان « دراسات ضد الواقعية في الادب العربي » .

في الفصل قبل الاخير من الكتاب ص. (١٨٩) يتعرض الكتاب بالنقد لدراسة نقدية بعنوان « لعبة الحب والواقع .. دراسة في ادب توفيق الحكيم »كتبها الاستاذ الناقد جورج طرابيشي ، ولن نتعرض للمناقشة التي كتبها الاستاذ صبحي تحت عنوان (الحكيم على سرير بروكــروست) الا اننا سنعرضها فقط .

يرى الاستاذ صبحي ان الاستاذ جورج طرابيشي قد انتقى ما شاء من اعمال الحكيم وحذف ما شاء بحيث انه « جعل الايديولوجيا نوعا من سرير بروكروست ليجري عليه تقطيع الاوصال بحسب تعسفات الناقد واوهامه » ص. (٢١٥)كذلك يرى بأن الاستاذ طرابيشي بعمله هذا قد « خان الحقيقة وعبث بالمعايير النقدية »ص. (٢١٥) .ويشير الكاتب ايضا الى ان (الايديولوجيا وحدها لا تصنع نقدا جيدا) ، وهذا ما نوافقه عليه الا اننا نؤكد ثانية بأن الايديولوجيا تمارس تأثيرها – شئنا ام أبينا – على الناقد والفنان والأديب لدى فهمه وتفسيره وخلقه للعمل الابداعي ، ولا يستطيع الناقد – تقدميا كان ام رجعيا – ان يضع عصابة على مسلمات فكرية موجودة في رأسه ذات مضامين فنية إنسانية .وهذا ما فعله الاستاذ صبحي في كتابه .

بقي ان نقول بأننا نوافق الكاتب نقده للشاعر السوفييتي « ايفتوشينكو »فيما يخص قصيدته « بابي يار » التي تمجد اليهود دون ان يأخذ بعين الاعتبار واقع الدولة الصهيونية وواقع اصحاب الأرض الحقيقيين بحيث لم يتعرض لهم على الاطلاق في قصيدته ، إلا أننا لا نوافقه على اتهام الشاعر (بتحيزه للصهيونية الفاشستية) .

وأخيرا فان هذا الكتاب لا يمثل كما تقول صفحة الغلاف الأخيرة اعلان نهاية مرحلة الادب الواقعي والدعوة الى بداية جديدة ، بل ان الكتاب يمثل إعلانا جديدا ضد الثقافة التقدمية أيا كان مصدرها .

وهو ليس دعوة الى تحرير الخيال العربي من اسار الايديولوجيات وانما هو دعوة لأسر الخيال العربي في مفاهيم قومية ضيقة وبمفهوم قومي أحادي الجانب .

عمر صبري كتمتو

قراءات

البصقة : الرواية ـ البرقية

بعد روايته السكن في الادوار العليا ظهرت لرفعت السعيد رواية اخرى بعنوان « البصقة » . والظاهرة الملفتة للنظر هي لجوء بعض المفكرين العرب الذين عرفوا بكتاباتهم السياسية والفكرية الى حقول الادب وبالتحديد الى اكثرها تعقيدا : الرواية .

فعبد الله العروي وضع روايتين : « الغربة واليتيم » وصلاح عيسى وضع رواية « مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا » ويلاحظ القارىء لدى مطالعته للروايات التي يضعها المفكرون والسياسيون العرب عاملين مشتركين يجمعان بين معظمها :

١ ـ الموضوع : تدور معظم هذه الروايات حول تجربة الكاتب السياسية وبالتالي فهي تتناول القمع والملاحقة والاضطهاد والاختفاء والسجن والعلاقة مع المباحث . وبكلمة اخرى كل ماله علاقة بالنضال السلبي او القمع .

٢ ـ التحليل السياسي : فكثيرا ما نطالع في بعض هذه الروايات تحليلا سياسيا واجتماعيا . وخطورة هذه المسألة تكمن احيانا في اننا نطالع هذا التحليل او الموقف امام السطور او في السطور لا خلفها . فكأن الاديب يتوارى ويتضاءل في نفس الكاتب ليحل محله السياسي او المنظر او المناضل .

ويتضح ذلك في رواية « البصقة » لرفعت السعيد . فالمادة التي يتناولها الكاتب غنية وحساسة الا انه يعجز عن استثمارها استثمارا رياديا فيكتفي بمعالجتها بطريقة تقليدية .

منذ الصفحات الاولى يبدأ الكاتب بتحريضنا ضد الضابط مجدي « الشرير » ويدفعنا الى التعاطف مع الدكتور مدحت الذي يحب برومانسية سناء الرمز الفلسطيني . ففلسطين بيارات وزفاف ودبكة وحلم بالعودة وحصان ابيض (!!) . ومجدي ضابط المخابرات هو افعى بل ومساعده ايضا افعى « مساعد الافعى هو ايضا افعى صغيرة انيابه تفرز ابتسامة كئيبة » (صفحة ٦٣) . ومجدي يحيك مؤامرة خسيسة للزواج من سيدة او سوزي ، وحمادة شقيق سوزي هو (الطعم) الذي استغله ضابط المباحث (ليصطاد) سوزي . وحتى تكتمل الصورة البشعة التي يقدمها المؤلف عن الضابط يقول لنا ان مجدي كان اشبه بالوحش الجنسي الذي ينقض ويلتهم اية انثى امامه حتى لو كانت ام سيد « بوجهها القبيح ورائحتها التي تشبه رائحة خبز عطن » (صفحة ٢٠) ولست ادري لماذا يدفعنا المؤلف دفعا الى بغض ضابط المباحث مجدي والاشمئزاز منه علما بأن القارىء العربي بالذات ليس بحاجة الى تحريض ليأخذ موقفا سلبيا من اي ضابط مباحث بل ان القارىء العربي بحاجة الى عشرات الصفحات التي تصور الانسان في هذا الضابط حتى يتخلى ـ الى حد ما ـ عن موقفه المسبق من اي ضابط مباحث في اية قصة . ولكن الكاتب يلجأ الى الاختزال ويتعامل مع مواد وصور ومواضيع نكية بسرعة واختصار وكأنه ينشد تسجيل او تصوير موقف سياسي اجتماعي والاكتفاء بذلك . فمجدي (السلطة السياسية) يتزوج من سوزي (البرجوازية المتخلفة) فالعسكري يرتقي في السلطة نتيجة هذا الزواج . وسيدة ابنة المعلم تصبح سوزي ابنة البرجوازي المتخلف.يصور الكاتب قيام العلاقة بين الضابط وسيدة (سوزي) بسرعة واختزال برقي . حتى ان الوقائع تفقد منطقها الذاتي احيانا.فهل يبرر (انقاذ) مجدي لحمادة ـ رغم انه انقاذ وهمي ـ زواج سوزي من مجدي ؟ ثم لماذا ظل شقيقها ساكتا طوال خمس سنوات عن قصة الانقاذ الوهمي واذا به يطرحها فجأة دون مقدمات بعد فوات الاوان . فالكاتب لا يفسر لنا لماذا تزوجت سوزي من مجدي والانطباع الوحيد الذي يشير اليه هو ان هذه العلاقة نشأت لان مجدي انقذ حمادة ـ رغم ان حماده يعلم ان مجدي لم ينقذه اذ ان الورقة التي ناولها لسوزي كي تمزقها ليس فيها اي كلمة خطيرة ـ وتتضح هذه العجالة في وصف النمو المادي المفاجىء لوالد سوزي :

« الفيلا غاية في الفخامة ولكن بلا اي قدر من الذوق ، وتعطي لدى اول نظرة انطباعا بثراء مفاجىء لا يعرف صاحبه كيف يتلاءم معه . الاب المنزعج راجل ابن بلد تاجر جلود ، لعله كان الى وقت قريب معلما او حتى صبي معلم ثم اجبره الثراء على التفرنج .. » والضابط مجدي نفسه ينتمي الى اصول كادحة . وعلى الرغم من خطورة الدلالة التي تشير اليها

هذه الصورة وملامستها لمعضلة اساسية في التركيب الطبقي او الحراك الاجتماعي في الوطن العربي ، نجد ان الكاتب يمر مرور الكرام على هذه الظاهرة حاصرا اياها بهذا المقطع المشار اليه اعلاه . فلا ندري سبب الثراء المفاجيء هذا ولا نطالع ـ باستثناء ما جاء في هذه الفقرة ـ صورا تدل على هذا اللاتكيف مع الوضع المادي الجديد .

الاختصار والاختزال قد يبرره حجم (الرواية) ـ ٧٩ صفحة من الحجم الصغير ـ لكنه يسيء اليها كعمل ادبي . لنقرأ على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في صفحة ٢٣ : « عندما افرج عن الولد استدعاه الى مكتبة ، عامله برقة ، أومأ اليه ان يكلم البيت بالتلفون .. ردت سوزي ، تبادلا كلمات المجاملة التقليدية ، زاره الاب ليشكره . رد له الزيارة في المحل . شاهد الوف الجنهيات تدخل وتخرج من خزينة مستريحه .. »

تصور هذه الفقرة بوضوح الأسلوب السردي البرقي الذي كتب فيه المؤلف هذا العمل ، وكأنه كان يلهث ساعيا الى طرح موقف والسلام . ففي صفحتين فقط نقرأ عن عملية تفتيش بيت سوزي وعن المعاملة الخاصة (الصيد) التي يقوم بها مجدي وعن زواج مجدي من سوزي .

اما ما كتبه رفعت السعيد في وصف العلاقة بين الزوجين فيكتسب اصالة ونكاء مميزين : « تحولا الى ممثلين يلعب كل منهما دوره ببرود المحترف امام الطرف الآخر » . صفحة ٣٦ . « لكنه واليوم عيد زواجه لا يشعر بأي قدر من السعادة. بهجة السيارة والشقة التمليك الفاخرة وانسياب المال لم تتلاش ، ولكنها فقدت لمعانها . »

ويلاحظ في هذا الفصل استثمار المؤلف لملكة الذاكرة للسيطرة على الزمن . الا ان استحضار الماضي يبقى عشوائيا لا تتحكم فيه قوانين بعينها .

ومما يلفت النظر ايضا في هذه الرواية كمية الاشخاص الثانويين فيها . فالست صباح (لا نعرف بالضبط من هي) يذكرها بسطور قليلة متفرقة . كذلك الاسطى محمود الاويمجي عشيقها (ثلاثة سطور متفرقة) . وام سيد التي يضاجعها رغم قبحها وهي صاحبة الغرفة التي يسكنها مع أمه . امه بدورها كانت تلاحظ العلاقة بين ام سيد ومجدي لكنها سكتت نظرا لكونها مدينه بالايجار لام سيد . وهكذا نجد ان أربع شخصيات في الرواية لا تظهر الا عبر سطر او ثلاثة حتى مدحت وسناء الفتاة الفلسطينية لا يمتلكان في الرواية الا حضورا مختصرا جدا . وهذا مقتل اي رواية فالشخصيات مهما كانت ثانوية ينبغي ان تأخذ كامل ابعادها .

يبقى ان اشير الى الفقرة الخاصة بوصف الزمن في الزنزانة فهذه الفقرة تمثل اجمل ما في الرواية ولا شك في انها نجحت في تصوير احساس مدحت بل احاسيسه نحو نفسه ونحو الزمن نفسه حين يتحول من موضوعي الى ذاتي .

ولا شك ايضا في ان نهاية الرواية وبالتحديد فيما يتعلق بطرد سوزي للضابط مجدي (زوجها) من البيت تسجل نقطة ايجابية لصالح الرواية.فما ان يفشل زواج العسكري صاحب السلطة من البرجوازية سوزي يجد نفسه مطرودا بعد انتهاء العلاقة الى العقم وقد فقد كل شيء ، بل ويكتشف انه لم يكن يملك اي شيء: « انهالت فوق رأسه بشتائم بذيئه . تصور كل شيء الا ان تكون سوزي هانم تختزن في فمها كل هذه الالفاظ (..) فجأة ارتطمت بوجهه بصقة (..) اشار مسمار من اصبعها امشي اخرج برة . تجدد اكتشافه القديم هو لا يمتلك شيئا في هذا البيت».

مؤنس الرزاز

قراءات

التآنس

تحاول أن « تتآنس » ، أن تجد انيسك في ذاتك . فيضيع جهدك عبثا . هل هذا كل ما يصل اليه كتاب بيكيت « تآنس » ؟ فيما يلي عرض لهذا الكتاب ، مع فقرات مختارة منه

□□

وحدك في ذاتك . حتى حياتك لا يمكن أن تكون رفيقة لك . ماضيك ينحل كما ينحل حاضرك : « عملية » مغلقة هي (لذلك ؟) كل شيء، ولا شيء. ثم كل شيء ولا شيء مرة اخرى اذا أردنا ان نستعمل لغة بيكيت . ولأن هذه العملية ، التي هي أنت موجودا ، لا تترك خارجها « غيرا » ، يكون بحثك عن هذا الغير محاولة لكسر هذه العملية ، التي لا يمكن كسرها إلا حين تعين نفسك أقنوميا فيها :

أين أنت منها ؟ أي ماذا يحملك ؟ تقودنا محاولة ايجاد الأنيس (الغير مطلقا) إلى محاولة لايجاد النفس ، إذ نتبع لولب وجودنا فيقودنا إلى ما لا نهاية له ، نزولا ، إلى الداخل ...

النتيجة : أنت موجود ولا دخل لك في ذلك . ولا دخل لك في ذلك لأنك لا تقرره من خارج . ولهذا معنيان : أولهما أنني إذا قررت أن لا أتدخل ، أن لا أشارك في العملية التي هي أنا ــ دون ــ أنا ، فان هذه ستكون عملية أخرى هي ايضا « أنا ــ دون ــ أنا » ؛

والمعنى الثاني ، هو أن التفكير أولا ، والرأي ثانيا ، والحس ثالثا (مراحل التحليل الردي في الكتاب) لا توصل إلى ذات ، بل إلى جمعية ظواهر ، أي إلى وجود إشكالي (عملية أيضا) . ذلك أن الانسان ، عند بيكيت ، ليس « انا افكر » بل « أنا اتخيل » : ex— cogito ergo sum

ــ هكذا يكتب الكوجيتو عند بيكيت ، وهكذا يترجم :
« انا اتخيل (افكر خارجا) اذا انا موجود » .

وأنا هنا ، لا يكون اسما ، ولا ضميرا ، انه « ما لا يسمى » الخيال هو المكان الذي انت تحدث فيه ، فيه تفكر خارج ذاتك ، وتحس خارج ذاتك . الخيال هو التفكير لا اقنوميا ، التفكير بغير ضمير بغير مسند اليه .

حورية صوتك

« هل كان يمكن في زمانك ان تقول أنا لذاتك ؟ » هكذا يسأل احد الأصوات في مشهد « That time » (الذي قدمه المؤلف على مسرح القصر الملكي ، في بريطانية ، في ربيع عام ١٩٧٦ ، خلال الاحتفالات التي اقيمت بمناسبة بلوغه سن السبعين .) وهذا هو بالضبط سؤال التآنس : لكي تجد أنيسا يجب ان تستطيع أن تقول « أنا » لذاتك . ولكن اين تبحث عن أنا تقولها ؟ في ما تقول ؟ وليس القول ضروريا للحياة . في ما تحس به ؟ وليس شعورك في ظهوره لك ، أي كتعبير (البكاء مثلا ، كما في مشهد « ليس أنا ») مما لا غنى عنه للحياة . يبدو أن ما لا غنى عنه ، بالنسبة إلى بيكيت ليس إلا على مستوى الصوت ، الصوت الذي « ينبض » في أذننا . بل في دماغنا . صوت الفراغ الذي يتاح لصوتنا . (هناك أن فقر الدم أو ارتفاع ضغط الدم من اسباب طنين الأذن !)

وصورة الصوت التي ترجع دائما في اعمال بيكيت ، ترجع بشكل منهجي حين تكون شخصيته في طريق البحث عن الذات . وهذا ما نلاحظه في النصين الآنفي الذكر : « تلك المرة » ، حيث يسمع الباحث عن ذاته ثلاثة اصوات ، هي أصواته ، تأتيه من خارج ، وكأنها تعبر فوق رأسه ؛ و في « ليس أنا » قبل ذلك ، صوت ووجه يرسمه الصوت . هذا الصوت الذي كان بيكيت يتبع حوريته، هو هذا الذي نسمعه في السكون ، حين « نتسمع » . إنه « تسمعنا » بالذات ، وهو بذلك انتظار . هكذا حين يبحث بيكيت عن بداية ، يصل إلى مبدأ . وراء الانتظار انتظار . انتظار انتظار .

المأساة ان المأساة انتهت

وراء المبدأ مبدأ . أي عملية . وجود اشكالي . لأن البحث عن الذات عند بيكيت هو بحث عن بداية ، والبداية لا يمكن ايجادها مهما رجعنا إلى الوراء في نواتنا . هذا الذي نراه لا ينتهي ، أمامنا . ليس مأساة . المأساة أنه لا ينتهي لأنه انتهى . فالمأساة سهلة في التصور الخطي للزمن ، إنها تتغذى بصفة اللارجوع في الزمن ، صفة اللاتعويض . أما في التصور الدوري الذي يقود اعمال بيكيت فكل شيء ، يعود ، ويمكن انتظار عودته . ولكن ، إذا كانت صفة كل شيء أن يعود ، فكيف يمكن ان « يحصل » شيء ما ؟ كيف يمكن ان نصل إلى المأساة في التصور الدوري للزمن ؟ الحياة ليست مأساوية بمبدئها بل ببدايتها : تعيش حياة هي مأساة منتهية ، وتحاول ان تخلق مأساتك لكي تجتاز المأساة التي لا يمكن اجتيازها . المأساة مستحيلة . هذه هي مأساتنا .

الحوار ـ التحير ، ملاحظات أخيرة

وكتاب التأنس هذا ، يذكرنا بأن كاتبه لم يكن في مسرحه (او فنه القصصي) يؤمن بوجود الحوار . لذلك لا يتغير شيء على مستوى الحوار الذاتي : لا وجود للحيرة .

فان بيكيت الذي يتميز بتلعثمه . يتميز بانه حين يتلعثم ، انما تتلعثم معه اللغة ، ولا يجد في هذا الشكل وجودا كافيا ، ثقلا كافيا . .

كانت العرب تقول « حار بعد ما كان » وتستعمل التحير بمعنى الثبات : « تحير الماء في الغيم » أي اجتمع ، وتحير الدهر اي بقاءه . وهذا المعنى ينطبق على اعمال بيكيت ، وخصوصا على هذا الكتاب ، يترك الشك لأنه لا يوصل الى يقين اولي ، ثم يترك الظن لأن البداية ليست في الجديد .

ولكن لماذا لم يجرب الرغبة ؟ لماذا جرب كل الأوضاع الممكنة في العزلة ، ولم يجرب الاستمناء . افليس الاستمناء « امكانية لقاء ؟ ربما ، فقط ، لأنه لا يريد ان يصدم : في هذه الحالة لا يصعب ان يعود الشخص إلى فكرة التخيل . من هو الذي يستمني ؟ انت أم آخر تتخيله ، أم آخر يتخيله آخر تتخيله انت ؟ »

نعود الى الكتاب .

مختارات

صوت يصل إلى أحدهم في الظلام . أن يتخيل .

صوت يصل إلى مستلق على ظهره في الظلام . الظهر ، لكي لا يسمى غيره ، يقول له ذلك ، الطريقة . التي يتغير بها الظلام حين يفتح عينيه وكذلك حين يغمضهما ...

إلى مستلق على ظهره في الظلام صوت يفت ماضيا ...

إذا لم يكن الصوت موجها اليه ، فانه حكما موجه إلى آخر . وهكذا بما تبقى له من عقل ، فانه يعقل . إلى آخر غير هذا الآخر . أو غيره هو . أو غير آخر . إلى آخر غير هذا الآخر أو غيره هو أو غير آخر . إلى مستلق على ظهره في الظلام على كل حال . الى مستلق على ظهره في الظلام سواء اكان هو ذاته ، أو واحدا آخر . وهكذا بما تبقى له من عقل ، فانه يعقل ، ويعقل خطأ ....

مخترع الصوت والسامع وذاته . مخترع ذاته لكي يتأنس . أن يلزم ذلك . يتحدث عن نفسه كما عن آخر .

يقول وهو يتحدث عن نفسه ، يتحدث عن نفسه كما عن آخر .

في الظلمة ذاتها أو في ظلمة أخرى . أحد غيره يتخيل كل ذلك لكي يتأنس . كلام واضح في الظاهر ، من الوهلة الأولى . ولكن حين نطيل النظر فيه يكتنفه الغموض . إلى ان تغمض العين ، ومتفلتا كذلك ، يستطيع الرأس ان يستعلم : ما معنى ذلك ؟ ما معنى ذلك ، الذي ، للوهلة الأولى ، كان يبدو واضحا ؟ إلى أن ينغلق الرأس أيضا ، بمعنى ما . كما قد ينغلق شباك غرفة معتمة فارغة . الشباك الوحيد ، المطل على الخارج المعتم . ثم لا شيء بعد . لا . لسوء الحظ لا . يبقى بصيص مدنف ورعشات . تقفزات العقل التي لا يعبر عنها . التي لا تسكن (...)

ولكن لماذا أو ؟ لماذا في ظلام آخر ، أو في الظلام ذاته ؟ ومن يسأل عن ذلك ؟ ومن يسأل عمن يسأل عن ذلك ؟ والجواب ، الذي يتخيل كل ذلك ، أيا كان ، في ظلمة مخلوقة بذاتها ، أو في ظلمة أخرى . لكي يتأنس.من يسأل في نهاية المطاف من يسأل ؟ وفي نهاية الأمر يجيب كما بين اعلاه ، مضيفا ، أدناه ، بعد ذلك بكثير ، شرط ان لا يكون شخصا غيره ايضا . لا مجال لايجاده ، لا مجال للبحث . آخر ما لا يعقل . ما لا يتسمى ، الضمير الأخير . انا . صه بسرعة . (...) .

النور الذي كان عندئذ . على ظهرك في الظلام النور الذي كان عندئذ . نور بلا غيوم ولا شمس . تخسف نفسك عند بزوغ النهار ، وتتسلق إلى مخبئك على نصل السكين . عش في الوزال .

أن يبت على سبيل المثال ، بعد انعام التخيل ، لصالح التمدد اما على الظهر أو على البطن ، وأن يكون هذا الوضع على المدى البعيد ، مخيبا كرفقة . هل من الممكن في هذه الحال ، نعم ام لا ، أن يستبدل بوضع آخر . كالقرفصة مثلا (...) أو حتى الحركة . حتى على الرجلين واليدين (...) او طريقة ما ، مختلفة ، للتنقل . امكانيات اللقاء .

شعور بالوهن . دون الخروج من الشخصية . مشروع شائك . ولكن من الناحية الجسدية . هل عليه ان يرقد بلا حراك حتى النهاية ؟ وحدها رموشه التي تتحرك بين الحين والحين لأنها يجب ، تقنيا ، أن تتحرك . لكي تستقبل او تستبعد الظلام .

(...) ولكن بشيء من التخيل ، اكثر ، يرى أنه قد تخيل خطأ .

من الصوت إذا ، لا يمكن انتظار أي ضوء يلقى على طبيعة المكان الذي يرقد فيه شيخنا المستمع . في الظلمة الفائقة الحد . بلا حدود . أن يلزم ذلك في الوقت الحاضر . مضيفا فقط ، ما هو هذا النوع من التخيل الملطخ إلى هذه الدرجة بالنطق ؟ نوع على حدة .

شخص آخر ، يتخيل كل ذلك كي يتأنس . في ظلمة مخلوقة بالذات أو في ظلمة أخرى . أن نتخيل بسرعة . فيها بالذات .

(...) شكوك تخيب شيئا فشيئا بقدر ما يعود الصوت ، عوضا عن التشتت في الزوايا الأربع ، فينغلق عليه .

(...) فاذا آخر غيره . مما لا يعني شيئا . وهو يخلق أوهاما لكي يلطف عدمه .

(...) ولكن الآن وهو يزحف . يزحف ويقع . يزحف من جديد ، ومن جديد يقع ، في الظلام الوهمي ذاته ، ظلام بقية أوهامه .

والصوت ، بعد ان هام طويلا كأنه مضلل ، يجد مكانه ، وضعفه النهائي . مكانه أين ؟ أن نتخيل بتبصر .

(...) فاذا لم يبق إلا الانبطاح . ولكن كيف ؟ منبطحا كيف ؟ كيف ترتب الساقين ؟ والذراعين ؟ والرأس ؟ منبطحا في الظلام ، يتمسك بارادة أن يرى كيف يستطيع ان يلبث منبطحا بشكل أفضل . وكيف منبطحا بشكل أفضل ، يتأنس .

أي رؤى للنور في الظلام ! من يتعجب هكذا ؟ من يسأل من يتعجب ، أي رؤى في الظلام الذي هو بدون ظل لنور – وظل ! كذلك آخر أيضا ؟ متخيلا كل ذلك لكي يتأنس . اي مساهمة ايضا في الأنس يكون ذلك . كذلك آخر أيضا متخيلا كل ذلك لكي يتأنس . بسرعة بسرعة صه .

(...) وهكذا في الظلام ، مقعيا تارة ومستلقيا أخرى ، تجهد نفسك عبثا . وكما ان الانتقال من أول الوضعين

إلى الثاني يحدث ، مع الوقت ، بشكل أيسر واكثر تلقائية ، فكذلك الأمر إن العكس بالعكس . إلى درجة أن التمدد الذي كان استرخاء اتفاقيا ، يصبح اعتياديا ، واخيرا ، يصبح هو القاعدة .

الآن أنت ، على ظهرك في الظلام ، لن تعود إلى القعود لكي تضم ساقيك بين ذراعيك وتخفض رأسك حتى لا تعود تستطيع . ولكن ، وقد ارجعت وجهك نهائيا ، ستجهد نفسك عبثا على خرافتك . إلى أن تسمع اخيرا ما مؤداه ان الكلمات تصل إلى نهايتها . وكل كلمة مفرغة اقرب إلى الأخيرة . ومع الكلمات الخرافة . خرافة آخر معك في الظلام . خرافتك انت مخرفا عن آخر معك في الظلام ، وبالنتيجة هذا افضل ، على كل حال ، وقد ضاع جهدك ، وانت كما كنت دوما . وحيد .

اعداد: جاك الاسود